

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**LA PAROLE D'UNE CLOWNE POÈTE AU THÉÂTRE :
ÉCRITURE, MISE EN JEU, MISE EN SCÈNE
ET MÉTAPHORE DE LA DISTANCE
DANS LE SOLO *TOUS LES MATINS QUI CHANTENT***

**MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE**

**PAR
MARIE-LAURE CLOAREC**

MAI 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Lucie Villeneuve, professeure à l'École Supérieure de Théâtre de l'U.Q.À.M. et directrice de recherche pour ce mémoire-création. Par la pertinence de son accompagnement, mais aussi par son écoute et son exigence dans la recherche et la rédaction, elle m'a permis de pousser toujours plus loin ma réflexion. Au-delà, ses encouragements ont ouvert des perspectives de création inattendues.

Par ailleurs, je souhaite remercier Sandrine Pitarque, metteuse en scène et collaboratrice principale pour le projet. La qualité et la sensibilité de son travail, son implication et son soutien m'ont permis de mener à bien la création scénique. Je remercie aussi Caroline Mercier, conceptrice pour le costume, les éléments scénographiques et le maquillage. Ses propositions, en accord avec les choix de création, m'ont amenée à asseoir l'univers visuel. Je souligne également son soutien.

Enfin, je dédie ce mémoire à mes grands-parents. C'est avec eux que j'ai appris à dialoguer au-delà de la langue, au-delà des mots et, à présent, au-delà de la distance du dernier départ.

AVANT-PROPOS

Le projet de solo *Tous les matins qui chantent* a évolué au cours du processus de création, amenant un déplacement de la problématique de recherche-crédation. Au cours des sessions d'automne et d'hiver 2006, la première étape de recherche avait pour objet l'élaboration, au théâtre, d'une démarche d'appropriation d'un texte de poésie par une femme clowne. Ce travail s'appuyait alors sur un montage de textes de la poétesse québécoise Hélène Monette. Cette auteure est une des poéteses québécoises contemporaines très connues. Ses textes, où se côtoient l'humour, la dérision et le tragique, trouvent des résonances avec le langage du clown aux émotions exacerbées. Le rapport de proximité entre l'interprète et son personnage est l'une des spécificités du jeu clownesque. De fait, la nécessité, pour l'interprète, d'un texte qui fasse écho à sa sensibilité avait motivé le choix d'une écriture féminine, en l'occurrence Monette. Par ailleurs, l'équipe de création souhaitait traiter, par le jeu clownesque, les questions de la femme, ses difficultés à trouver qui elle est, sa place dans le monde d'aujourd'hui, sa relation à l'autre, l'homme. Ces thématiques font écho aux questions qui touchent au mode d'expression de la féminité dans le jeu clownesque. C'est le recueil *Crimes et chatouillements*, publié en 1993, qui avait alors répondu aux attentes. À l'issue de cette étape, certains éléments de réflexion étaient venus nourrir le cheminement vers la création. La nature poétique de l'écriture de Monette nécessitait une écoute et une présence au texte singulières. La démarche d'appropriation de l'écriture de Monette a amené la création d'une sensibilité de « personnage » ainsi qu'une redécouverte du texte.

Lors de la deuxième étape de création, au printemps 2007, ce rapport de proximité au texte de Monette s'est affiné d'autant plus que le « personnage », ou « l'être en scène » qu'est le clown, s'est précisé. Des différences de sensibilité, mais également de discours entre l'auteure et l'interprète, sont apparues. Ce frottement s'est traduit alors par une nécessité de prise de parole personnelle. Une écriture poétique naît, qui prend la place de celle de Monette et devient la base de la création du solo poétique *Tous les matins qui chantent* présenté, en mai 2007, au Studio-d'Essai Claude-Gauvreau de l'U.Q.À.M.

La rencontre du spectacle avec le public nous a permis de saisir l'enjeu qui sous-tend la question de l'appropriation de textes poétiques par un clown - en l'occurrence, une clowne - dans une création théâtrale. Cet enjeu, qui dépasse l'identité sexuelle du clown, est celui de la distance : la distance entre l'auteure et l'interprète ; entre le clown et son public. C'est sur la recherche de cette distance « juste » dans l'écriture, le jeu et la mise en scène que repose et s'articule ce solo poétique pour femme clowne.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
UN TEXTE DE POÉSIE ET SA MISE EN SCÈNE POUR LE CLOWN : UNE MISE EN JEU DE LA DISTANCE ENTRE L'AUTEURE ET SON INTERPRÈTE.....	3
1.1 La figure libre du clown et la nature du jeu clownesque : du masque dérisoire de l'artiste à l'étrangeté de l'être.....	4
1.1.1 Le clown, une figure libre de l'artiste.....	5
1.1.2 Le jeu clownesque au risque de la chute de l'artiste.....	6
1.1.3 La naïveté comme expression de la légèreté de l'être.....	9
1.1.4 Une présence singulière sur scène comme écho à l'étrangeté de l'être.....	12
1.2 Quand l'auteure poète est sa propre interprète sur scène.....	15
1.2.1 Poésie théâtralisée et théâtralité dans la poésie : l'entrelacement des mots pour une poétique de l'interprétation au théâtre.....	15
1.2.2 L'oralisation du texte : vivre le texte en soi pour le porter vers l'autre.....	18
1.3 La figure du clown pour une « vérité » de l'auteure poète.....	20
1.3.1 La quête d'une « vérité » de présence pour une rencontre avec l'autre.....	21
1.3.2 La figure du clown : une mise à distance du Je pour une mise en présence de consciences.....	26
CHAPITRE II	
L'ÉCRITURE ET LA MISE EN SCÈNE POUR TRAITER DE LA DISTANCE ENTRE LE CLOWN ET SON PUBLIC. VERS UNE MÉTAPHORE DE LA DISTANCE ENTRE LES ÊTRES.....	31
2.1 Représenter la distance entre les êtres.....	32
2.1.1 Une femme clowne écrit l'absence et le désir de l'autre : vers le dénuement de l'auteure-interprète.....	32
2.1.2 Les objets en jeu : la mise en scène de l'absence et du dévoilement.....	39

2.1.3 La figure d'une clowne au féminin et la mise en scène de l'étrangeté de l'être.....	45
2.2 Au-delà de la distance, autoriser la rencontre de consciences dans le jeu avec le public.....	47
2.2.1 Tisser un fil de légèreté avec le clown et la poésie pour se relever du drame.....	49
2.2.2 Glisser de la langue de l'Autre à une <i>autre</i> langue pour rechercher le centre d'une rencontre.....	50
2.2.3 Notre exigence d'une intimité de liens renouvelée avec la vérité de l'écriture.....	53
CONCLUSION.....	55
APPENDICE	
PARTITION TEXTUELLE DU SOLO <i>TOUS LES MATINS QUI CHANTENT</i>	57
BIBLIOGRAPHIE.....	78

RÉSUMÉ

Notre création est un solo pour femme clowne intitulé *Tous les matins qui chantent*. Nous sommes l'auteure et l'interprète des textes de poésie qui constituent la base de l'écriture du spectacle. La problématique consiste à comprendre comment, dans la démarche de création, le clown et la poésie peuvent se rejoindre.

Le premier chapitre, à travers une analyse des représentations du clown, interroge la distance entre l'auteure et l'interprète et éclaire ainsi nos choix dramaturgiques. Le clown est, pour l'auteure poète que nous sommes, une figure de liberté. La chute clownesque évoque le dérisoire de la condition humaine. À l'exemple du clown qui se relève toujours de sa chute ou de son déséquilibre, nous allons rejoindre l'autre, le public, pour dépasser cette solitude qui est la nôtre en scène. Dans la recherche d'un nouvel équilibre, la naïveté du clown, appréhendée comme une forme de légèreté, renouvelle notre rapport au monde. Le clown, dans sa singularité, est une figure de l'étrangeté de l'être. Porter notre poésie sur une scène de théâtre, nous conduit à assumer une pluralité de sens. C'est la quête d'une « vérité » de présence en scène qui permet une rencontre avec l'autre ; c'est-à-dire un dialogue de consciences.

Le second chapitre explicite comment l'écriture et la mise en scène traduisent les enjeux dramaturgiques. La question de la distance entre la clowne et son public est le fil rouge de cette réflexion. Notre spectacle cherche à représenter la distance entre les êtres. Clowne avant d'être poète, notre passage à l'écriture est l'aboutissement d'un rapprochement avec notre sensibilité poétique. Le texte évoque l'absence de l'être aimé et, au-delà, la difficulté d'une femme à dialoguer avec l'autre et à trouver sa place dans le monde. Les objets scéniques permettent une mise en scène du dévoilement nécessaire à la clowne pour rejoindre l'autre. Une *autre* clowne, à la féminité assumée, apparaît et exprime l'étrangeté de l'être. Malgré le drame, la rencontre avec le public est rendue possible par une légèreté dans l'interprétation. Par ailleurs, l'utilisation d'une *autre* langue dans l'écriture permet, tout en évoquant la dualité, une circulation dans les différentes scènes intérieures de l'être. Enfin, c'est notre exigence d'une intimité de liens renouvelés avec la vérité de l'écriture qui permet de maintenir le dialogue de consciences avec le public. Au terme du processus de création, le clown et la poésie se rejoignent pour constituer un poème scénique.

Mots clés : poésie, clown, distance, vérité, féminité

INTRODUCTION

Figure traditionnelle du cirque, le clown a une origine multiple qui se confond avec l'histoire des personnages de théâtre ayant pour vocation de provoquer le rire. Au-delà de la mise en perspective du dérisoire de la condition humaine, le clown est associé à la poésie. L'ouvrage d'Henry Miller *Le sourire au pied de l'échelle* raconte le trajet du clown Auguste, à la recherche d'universalité dans sa relation aux êtres et dans l'exercice de son art : « Il ne lui avait pas suffi de faire rire les gens, il avait voulu leur donner la joie. La joie est un don de Dieu. »¹. Un extrait de l'épilogue donne une définition du clown : « Le clown, c'est le poète en action. Il *est* l'histoire qu'il joue »². Cette citation, datant de 1948, est si souvent reprise qu'elle est devenue un lieu commun.

La problématique de notre recherche est de repérer les composantes de la notion de ligne de tension dramatique entre la poésie et le jeu clownesque, au sein même de la création du solo pour femme clowne *Tous les matins qui chantent*. La poésie et le jeu clownesque puisent leur force dramatique au cœur du tragique et du comique sur des lignes d'équilibre parallèles qu'il s'agit de faire se rejoindre par points, pour que l'énergie du spectacle trouve sa synergie. La clowne est ici l'auteure et l'interprète du solo. Les écritures textuelle et scénique du spectacle tracent des points de repère ou d'équilibre que la tension de jeu relie dans le parcours du spectacle. La mise en scène, indissociable de la direction de jeu, vise, outre la mise en place des éléments scéniques (écriture et jeu), à maintenir ce niveau de tension en provoquant le déséquilibre. Ce dernier sollicite, au risque de la chute, la recherche constante du rétablissement de l'équilibre dans le déroulement du spectacle. Le jeu de la clowne s'apparente à la performance d'un funambule.

Le maintien de cette tension passe par une recherche de la distance appropriée à deux niveaux : entre l'auteure et son interprète, et entre le clown et son public. Ces niveaux d'approche sont repris dans la structuration du mémoire. Ils sont appréhendés depuis les lieux de l'écriture, du jeu et de la mise en scène. Les références théoriques nous seront

¹ Henry Miller, *Le sourire au pied de l'échelle*, trad. de l'anglais par G. Belmont, Paris, Buchet / Chastel, 2001, p. 99.

² *Ibid.*, p. 115.

particulièrement utiles pour éclairer la perspective choisie. Les hypothèses qui sous-tendent la problématique précédemment évoquée sont les suivantes.

Le travail sur la distance « juste » se traduit par un mode d'appréhension spécifique du jeu clownesque. L'espace temporel du clown est celui de l'instant présent. Dès lors, chaque acte s'inscrit dans une (re)découverte, un étonnement au monde. Dans le solo *Tous les matins qui chantent*, l'interprète est consciente que le public n'est pas dupe de son jeu : la naïveté du clown - cette capacité à s'étonner de ce qui ne nous étonne pas - est une attitude choisie par l'auteure. Cette dernière a pour fonction d'exprimer la distance entre le représentant et le représenté. La clowne, en introduisant par son jeu un rapport premier au monde, produit un renversement : elle n'expose sa naïveté que pour mieux débusquer celle du public au détour du jeu. Elle se sert des « ficelles » du jeu clownesque en allant chercher l'épure, l'essence du jeu. Elle amène alors le public à poser un regard renouvelé sur ses gestes et à (re)découvrir la diversité de sens des mots. Ainsi, dans la mise en jeu et la mise en scène de la relation à l'autre, l'amoureux, mais aussi le public, les contradictions et les résonances cachées dans les mots et dans les gestes se révèlent. Elles témoignent des liens qui se tissent entre les êtres au-delà de ces mots et de ces gestes et ouvrent sur une nouvelle dimension de la notion de l'« autre ». En effet, il n'est plus alors question seulement de l'autre au sens d'autrui mais de ce « je est un autre » de Rimbaud ou encore, cet Autre en soi qui s'agite en nous, et que Lacan a défini à travers le concept d'inconscient.

La démarche de création associée à ce solo permet un dialogue entre le texte, le jeu et la mise en scène. Cette démarche ouvre un espace esthétique pour la création d'un « autre » clown, ni Auguste, ni clown Blanc. Cet « autre » clown est le geste d'une artiste pour donner à voir et à entendre sa parole. Il permet d'accéder à une intimité de relation avec le public en convoquant sur scène une présence d'être pour soi (la conscience au sens de Merleau-Ponty), libérée du masque social.

CHAPITRE I

UN TEXTE DE POÉSIE ET SA MISE EN SCÈNE POUR LE CLOWN : UNE MISE EN JEU DE LA DISTANCE ENTRE L'AUTEURE ET SON INTERPRÈTE

Afin d'éclairer le cadre théorique, il nous est apparu important d'analyser au préalable les représentations du clown selon une perspective historique et épistémologique. Cette analyse se fait en regard de quelques démarches d'auteurs qui nous semblent pertinentes pour cerner notre propre représentation de cette figure et notre conception du jeu. Les références sur lesquelles nous nous appuyons, notamment pour définir le concept de clown, appartiennent au domaine du théâtre et de la littérature avec une place particulière accordée à la poésie. Par ailleurs, nous sommes allée chercher dans les domaines de la psychanalyse et de la philosophie, les concepts qui nous permettent d'explicitier nos intentions dans le jeu et la mise en scène. C'est le cas pour le concept d'« inquiétante étrangeté » que nous préciserons dans le sous-chapitre 1.1.4.³ Nous l'utilisons sans faire de nous une freudienne mais pour parler d'un effet souhaité sur le public.

Selon nous, si l'« interprète »⁴ donne sa couleur au « personnage », la figure du clown elle-même est porteuse d'un « texte » : c'est à la fois une figure libre de l'être humain et sa figure dérisoire. C'est aussi une expression singulière de l'être que les mots de légèreté et d'étrangeté permettent d'évoquer. L'artiste choisit de revendiquer ou non ces représentations en fonction de sa sensibilité et du ou des sens qu'il souhaite faire porter par le personnage.

³ Voir p. 12.

⁴ Nous reviendrons justement sur ce terme, dans le but de le redéfinir en regard du jeu clownesque, dans le sous-chapitre 1.1, p. 4.

1.1 La figure libre du clown et la nature du jeu clownesque : de la représentation dérisoire de l'artiste à l'étrangeté de l'être

Depuis le XIX^e siècle, l'univers du saltimbanque, dont le clown est l'une des figures majeures, est particulièrement présent dans le domaine des arts, au-delà des arts de la scène. À partir de cette époque, l'attrait pour l'univers représenté par le cirque, notamment, est lié à des motifs esthétiques. Mais les figures du saltimbanque et du clown sont le médium pour une autocritique de la vocation esthétique de l'art. L'artiste n'est qu'une figure dérisoire de la condition humaine. Jean Starobinski, dans son ouvrage *Portrait de l'artiste en saltimbanque* publié en 1970, traduit bien cette place accordée notamment au clown dans la représentation que l'artiste peut avoir de lui-même :

Depuis le romantisme, [...] le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* de ce que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse.⁵

Starobinski va chercher dans les sources historiques, mythologiques et mystiques de la figure du saltimbanque et du clown, les éléments qui continuent à faire écho au XIX^e siècle et au début du XX^e. Ces éléments évoquent une nostalgie du passé mais contribuent aussi à renouveler la figure empruntée par les auteurs pour créer leur propre personnage ou les personnages de leurs créations. Il s'agit essentiellement du point de vue, sur le cirque, du public artiste : des poètes, écrivains, peintres, mais en aucun cas des clowns et saltimbanques eux-mêmes.

Aujourd'hui, les figures du saltimbanque et du clown continuent d'inspirer le milieu littéraire et des arts visuels en particulier. Dans ce dernier domaine, les noms de Cindy Sherman et de Bruce Nauman peuvent être signalés. L'aspect dérisoire de la condition humaine est toujours présent à travers ces figures mises en scènes dans les œuvres. Cependant, c'est à l'intérieur des métiers du cirque ou hérités du cirque, dans la création pour la rue, dans ces genres artistiques que nous pouvons regrouper sous le terme d'« arts saltimbanques » mais aussi dans le théâtre et dans la danse, que l'imaginaire du saltimbanque ou des « gens du voyage » et du clown est le plus revisité. Ainsi, les tréteaux forains, la baraque de foire et le cirque traditionnel sont des univers esthétiques inspirants pour les

⁵ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1983, p. 7.

créateurs actuels tels, pour le théâtre, Robert Wilson dans *Le théâtre du Radeau*, *La Volière Dromesko*, Karine Saporta pour la danse, la compagnie *Au Cirque Ici* et Johann Le Guillerm pour le cirque. Mais au-delà de ce qui peut relever d'une nostalgie du passé, les artistes eux-mêmes réinventent l'idéal de liberté associé à l'imaginaire du saltimbanque dans leur manière d'exercer leur métier.

À notre sens, dans le domaine des arts de la scène, ce sont la figure et le jeu du clown qui absorbent et incarnent, le plus fidèlement, les représentations que les artistes peuvent se faire de la condition de leur art mais aussi de l'idéal de liberté qui les a poussés sur cette voie. À ce titre, les écrits des artistes auteurs pour le clown comme François Cervantès, au théâtre, et Philippe Goudard, au cirque, mais aussi du poète Henri Michaux, contribuent à étayer notre propos.

1.1.1 Le clown, une figure libre de l'artiste

François Cervantès est auteur, metteur en scène et acteur. Il a fondé en 1986 la compagnie *L'Entreprise*. Dans sa collaboration au théâtre avec la comédienne et clowne Arletti - Catherine Germain -, il crée deux spectacles de clowns : *La curiosité de l'ange*, un duo pour les clowns Zig et Arletti en 1989, *Le sixième jour*, un solo pour Arletti en 1995 et, en 2005, pour le trio Zig, Arletti et le Boudu, *Les clowns*. Voici la définition qu'il donne au clown :

Le clown, à mon sens, ne relève d'aucune sorte d'exercice, aucune sorte d'apprentissage ou d'amélioration. Ce n'est pas un acte d'interprète. Le clown n'est pas un acteur. Le clown est un poète, et même s'il est accompagné, entouré et conseillé pendant la création de ses spectacles, au bout du compte, son acte est absolument personnel et authentique. [...] René Char disait qu'un poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir. Voilà le centre. Devenir clown, ce n'est pas mettre un nez rouge, ce n'est pas faire rire, être caricatural ou excentrique, mettre des habits colorés et des cheveux rouges, ce n'est pas rire ou pleurer fort. Devenir clown c'est devenir poème.⁶

Cervantès revendique, face à cette présence qui ne peut être définie par aucun des « rôles » en cours au théâtre, une liberté. Le clown est une apparition qui fait oublier la présence de l'être de chair sous la figure. C'est un rêve de demiurge pour les auteurs à

⁶ François Cervantès, Catherine Germain, *Propos recueillis sur le clown*, www.karwan.info/-Compagnie-L-Entreprise-Francois-, décembre 2007.

l'œuvre dans une création pour le clown : le directeur d'acteur et le poète vêtu de la peau de clown, pour ne pas employer le terme d'interprète, de comédien ou d'acteur. Cependant, ces figures sont là, sur scène, dans une présence-absence.

Nous pouvons penser que cette perspective sur le clown est motivée par la quête de l'artiste qui cherche à faire art. En effet, l'art semble au rendez-vous dans l'œuvre quand l'artiste fait un usage tel de son langage (ou technique) que le résultat obtenu surprend. Nous reprenons ici certains éléments de la conclusion rédigée par Jean-Émile Verdier :

Ce résultat inattendu met en représentation certains aspects des convenances liées à cette technique. Ces convenances sont ce à quoi le spectateur [...] est en droit de s'attendre, mais l'œuvre dont il fait l'expérience le décontenance. L'inattendu devient donc une scène où est mis en représentation l'attendu dès lors qu'il s'en absente.⁷

Cependant, « si l'inattendu est sans doute le lieu où l'art est au rendez-vous, la production de l'inattendu n'est pas suffisante pour conclure à l'effectivité d'un tel rendez-vous. »⁸ La production de cet inattendu, ici pour le clown une présence singulière, nécessite une écriture à part entière. C'est cette écriture, poétique, qui prend chair dans la clowne Arletti portée par Catherine Germain, au point de devenir poème dans les mots du metteur en scène et auteur Cervantès. Philippe Goudard, quant à lui, contribue à renouveler la représentation du clown comme figure dérisoire de l'artiste et de l'être humain, à travers la métaphore de la chute dans le jeu clownesque.

1.1.2 Le jeu clownesque au risque de la chute de l'artiste

Philippe Goudard a fondé, avec Maripaule B., la compagnie de cirque d'art et d'essai qui porte leurs deux noms, en 1973. En 1975, les deux artistes ont créé le duo *Motusse & Paillasse, clowns* qui s'est produit plus de 3000 fois à travers le monde. Puis, ils créent 26 pièces originales de cirque. *Le cirque univers*, *Le cirque intérieur*, *Route de nuit*, *Empreinte*, *Le cirque nu*, *Close Up-Cirque pas comme il faut* et, en 2002, *Anatomie d'un clown* et *À corps et à cris* qui sont les pièces les plus marquantes de leur œuvre. En qualité d'analyste, Goudard est l'auteur de deux thèses : l'une en médecine, sur le cirque (la première consacrée

⁷ Jean-Émile Verdier, *Commentaire général du travail de synthèse dans le cadre de la maîtrise en arts visuels*, cours AVM803E-20 Art, subjectivité et identité : intentionnalité, auteur, altérité et inconscient, hiver 2007, Université du Québec à Montréal.

⁸ *Ibid.*

à ce domaine), et l'autre, en études théâtrales. Cette dernière réunit ses recherches scientifiques et esthétiques sous le titre « Arts du cirque, arts du risque » au département Arts et Spectacles de Montpellier.

Dans la recherche de Maripaule B. et Philippe Goudard, il est question d'équilibre ou plutôt de déséquilibre. Les deux artistes créent le déséquilibre pour le vaincre. Conscient du danger d'enfermer le clown dans une définition qui étoufferait son appétit de liberté (et empêcherait tout « déplacement » dans le jeu), Philippe Goudard regroupe le genre clownesque dans le style burlesque⁹ : « Le jeu burlesque consiste à s'éloigner de la position d'équilibre, à être le plus déséquilibré possible, au niveau corporel ou comportemental. »¹⁰ Ce style comprend également, pour la France, les humoristes et divers inclassables du music-hall (Raymond Devos, Sherley et Dino) ou encore, au cinéma et à la télévision, les Guignols, Deschiens, Monty Python, Mr. Bean etc. C'est à ces frontières du rire que le clown vient régulièrement s'abreuver pour rester vivant.

Corinne Denailles, auteure d'un article consacré à la compagnie *Maripaule B.* – *Philippe Goudard* soutient qu'en expérimentant le vide et le déséquilibre « [...] le cirque devient une métaphore de leur démarche intérieure, puisqu'il est le lieu de l'expérience des ruptures d'équilibre et des rétablissements. »¹¹ Pour Philippe Goudard, le cirque raconte toujours la même histoire de conjuration de la mort. C'est ce que nous pouvons métaphoriquement voir à l'œuvre dans chaque chute provoquée, pour être rétablie par le clown. La chute devient une métaphore de la fragilité de l'être humain, au-delà de celle de l'artiste. La démarche de ces artistes relève du déplacement du langage; il s'agit de ne pas arrêter la forme. C'est une condition nécessaire à l'évolution de leur travail mais c'est aussi une prise de risque, un engagement vis-à-vis de leur art et du public.

⁹ Dans le travail d'analyse de la création *Tous les matins qui chantent*, nous préférons le terme de théâtre clownesque à celui de style burlesque pour désigner l'art du clown sur la scène théâtrale. En effet, de notre point de vue, ramener la définition du clown à celle du genre burlesque revient à prendre le risque d'un effacement, d'une perte d'identité. À ce titre, deux éléments nous semblent spécifiques à l'art du clown : la prééminence du « personnage » ou « présence en scène » et le jeu en interaction avec le public.

¹⁰ Philippe Goudard, « Risque et jeu burlesque : se déséquilibrer pour rire », in *Anatomie d'un clown: canevas pour solo clownesque*, Vic-la-Gardiole (Fr.), L'Entretemps, 2005, p. 55.

¹¹ Corinne Denailles, « Compagnie Maripaule B. - Philippe Goudard », *Art Press : le cirque au-delà du cercle*, n° 20, 1999, p. 120.

Cette dimension éthique prend une couleur politique: « Le burlesque joue [...] avec les normes connues et admises par les spectateurs dans une société donnée. »¹² « Subversif, libre et incontrôlable, le style burlesque est souvent la proie de la censure, d'autant qu'il est accessible à chacun, donc populaire et puissant, car touchant le plus grand nombre. »¹³ Rappelons que le spectacle *OK Boss !*, autour du duo Motusse et Paillasse, mettait en scène le « démontage » au sens propre d'un dictateur en forme de porte-manteau. La dimension politique subversive est ici à l'œuvre dans la thématique du spectacle.

La conception de Philippe Goudard quant à « l'universalité » de la figure du clown, dans sa capacité à « parler » à tous les publics, est associée à ces notions de chute, de déséquilibre. La différence que ces artistes attribuent à la chute clownesque (ou burlesque) par rapport à la chute comique implique une éthique. En effet, le comique touche au particulier (le contingent), alors que le clown touche à l'universel (l'inévitable). Cette éthique laisse place à la subversion. L'ensemble nous permet de définir l'écriture des artistes Goudard et Maripaule B. Leur projet est que chacun ait le sentiment de reconnaître quelque chose de lui-même, à travers la figure qui lui est proposée sur scène.

Ces notions de déséquilibre-équilibre dans le jeu, de chute et de rétablissement, comme métaphores de la condition humaine, font écho à notre démarche artistique dans le solo *Tous les matins qui chantent*. En effet, en qualité d'auteure-interprète, nous évoluons dans le déroulement du spectacle sur les fils tendus de la poésie et du clown. Par ailleurs, la thématique de l'autre, de l'absence et la nature même du spectacle - un solo - sont autant d'éléments qui nourrissent la tension dramatique. Au regard du jeu clownesque, comme interprète, nous sommes en solitude sur scène pour pouvoir, en qualité d'auteure, parler de la condition humaine et de l'angoisse de la mort dont il s'agit de se relever. Notre geste, comme interprète clowne sur scène, est le prolongement de celui qui, dans la position d'auteure, tisse un lien avec le public et dépasse ses peurs.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 53

1.1.3 La naïveté comme expression de la légèreté de l'être

La naïveté est le mode d'expression commun à tous les clowns. Comme nous l'indiquions en introduction, la capacité du clown à s'étonner de ce qui ne nous étonne pas introduit un rapport premier au monde. Ce rapport, que nous pouvons appeler de « pureté », est associé au regard de l'enfant. Dans son apprentissage, il apprend à découvrir l'univers qui l'entoure et nous renvoie sa surprise sans cesse renouvelée. Mais le clown n'est pas un enfant. Comme le définit le clown suisse Dimitri, « [...] c'est un être [...] qui consciemment rejoint l'état d'enfance avec, en plus quelque part, ce don comique qui est la base naturelle de tous les clowns. »¹⁴ Dès lors, « [...] c'est l'enfant interdit que chacun porte en soi »¹⁵ qui peut surgir et transgresser la norme. Cette « présence en scène » est un être allégé des codes moraux qui l'embarrassent, mais aussi du poids du passé. En effet, « le clown n'a pas de mémoire. »¹⁶ En vivant dans l'instant présent de la rencontre avec le monde, il s'affranchit de la charge culturelle que portent les êtres, l'environnement et les objets qui l'entourent.

Le clown, dans sa relation aux objets, à l'espace et dans son rapport au monde nous amène à déplacer notre regard et à (re)questionner les codes moraux et sociaux qui fondent la communauté humaine. L'attitude du clown est, pour l'artiste - l'interprète -, un espace esthétique qui lui permet d'exprimer la distance entre ce qu'il souhaite représenter et ce qu'il représente réellement, face au public (le représentant et le représenté au sens grammatical). La naïveté du clown exprime la conscience de cette distance. Par son jeu, le clown guide l'imaginaire de chacun vers sa terre d'enfance. C'est un terrain familier pour l'adulte qui regarde le clown et qui entre dans son jeu : il renvoie à l'enfant et au besoin de materner ou encore à la mémoire de sa propre enfance.

À travers une présentation de certains éléments de la démarche du poète Henri Michaux, nous nous intéressons à présent à la relation entre cet auteur et un personnage de son œuvre, *Plume*. Nous choisissons ici d'envisager ce personnage comme l'interprète de l'auteur Michaux, même si nous conservons ce terme de « personnage » pour le désigner. Dans l'ouvrage de Robert Bréchon consacré au poète, *La poésie comme destin*, nous trouvons

¹⁴ Patrick Ferla, *Dimitri, clown*, Lausanne, P.-M. Favre, 1984, chap. 11.

¹⁵ Marc Doré, *La revue culturelle Liaison*, Ottawa, L'Interligne, 1979, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*

un certain nombre d'éléments qui nous permettent d'oser ce saut et de créer un lien avec le clown. Dans son œuvre, Michaux se laisse guider par ce qu'il appelle lui-même, « le sentiment porteur », ¹⁷ que Bréchon associe à une « quête ontologique » ¹⁸. La « forme » elle-même de ses poèmes est « intérieure » précise Bréchon reprenant, pour le compte de Michaux, les mots de Georgy Lukacs. Nous savons que Michaux a fait de son corps un terrain d'expérience, visant à franchir certaines frontières de l'esprit. Cette quête de soi passe par le corps et interroge le rapport de l'être, dans toute sa corporéité, au monde. Un nouvel extrait du texte, adressé à Bertelé en 1942, illustre ce point : « je voudrais honnêtement tenir au courant d'un extraordinaire passage en moi [...] du monde, qu'ordinairement oublieux, soudain, je crois redécouvrir, en sa virginité, délibérément pour secouer le figé et l'assis, pour inventer. » ¹⁹ Le mot *virginité* renvoie à la notion de pureté, à laquelle nous nous sommes référée précédemment pour définir le rapport au monde du clown : un rapport premier.

Le poète, fasciné par le *Charlot* de Charlie Chaplin, crée, en 1930, le personnage de *Plume*. Bréchon précise le rapport de proximité, d'interprète à notre sens, que Michaux entretient avec lui : « [...] il l'assume, au point de signer des poèmes et des lettres de son nom. » ²⁰ *Plume* est l'interprète de Michaux ; il donne corps à la quête de l'auteur. Bréchon parle de « Son comique, [qui] comme celui de *Charlot*, est attendri et douloureux. On rit de lui, mais aussi avec lui, pour lui. » ²¹ La parenté de *Plume* avec le clown est évidente. Nous découvrons à travers les comportements de ce personnage, un autre rapport au monde. Si les notions d'enfance et de naïveté ne correspondent pas a priori à *Plume*, la légèreté dont il fait preuve fait, quant à elle, écho au clown. Ce personnage nous offre un regard distancié face au réel. Il interroge nos codes, comme celui de la nécessaire présence aux autres et au monde. Ainsi, dans ce que Robert Bréchon appelle « une continuelle absence au réel et à lui-même » ²², au sein du texte *Un homme paisible*, extrait du recueil *Un certain Plume*, le personnage dort et découvre successivement la disparition de sa maison, sa femme écrasée par un train près de lui, sans que cela ne l'empêche de se rendormir. Son jugement, pour

¹⁷ Robert Bréchon, *Henri Michaux : la poésie comme destin*, Croissy-Beaubourg (Fr.), Aden, 2005, p. 233.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 232.

²⁰ *Ibid.*, p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 43.

²² *Ibid.*, p. 44.

n'avoir pas fait un geste envers sa femme, se conclut par une décision d'exécution. *Plume* ne trouve rien de plus à ajouter que ceci : « Excusez-moi, dit-il, je n'ai pas suivi l'affaire »²³, avant de se rendormir. Dans *Plume voyage*, c'est l'absence de respect, la fermeture à l'autre, les barrières de classes qui sont soulignées par la « modestie », sans cesse renouvelée, du personnage : « Les uns lui passent dessus sans crier gare, les autres s'essuient tranquillement les mains à son veston. Il a fini par s'habituer. Il aime mieux voyager avec modestie. Tant que ce sera possible, il le fera. »²⁴ Ce regard de Michaux peut être apparenté à une critique sociale virulente. Il exprime en fait, essentiellement, le besoin du poète de créer, comme le souligne Bréchon, un « tampon » entre lui et la réalité. L'être ainsi créé se caractérise par le manque d'« un moi fort »²⁵. Le poète, dont *Plume* est l'interprète, s'allège à sa manière de certaines des contingences sociales et morales tout en faisant face à la violence des rapports entre les êtres humains. Le philosophe Merleau-Ponty nous apporte un éclairage supplémentaire sur ce point. Dans son ouvrage consacré à la *Phénoménologie de la perception*, il évoque la période avant la naissance - la vie intra-utérine -, comme d'un temps où n'existe que l'ébauche d'un Moi naturel, puisque rien n'a été perçu. Le « Moi allégé », que le personnage de *Plume* incarne, fait écho à cette « existence informe », qui précède l'histoire personnelle et la termine.²⁶ Notre attrait, en qualité d'artiste, pour cet « allègement du Moi », est une recherche sur l'origine de la conscience de soi.

À ce stade, nous ne pouvons plus dissocier les rapports que Michaux entretient avec son personnage de ses intentions à l'égard du lecteur. Bréchon reprend un aveu du poète à un lecteur connu, René Bertelé : « J'écris avec transport et pour moi [...]. Les lecteurs me gênent. J'écris, si vous le voulez, pour le lecteur inconnu. »²⁷ Si l'on s'attache spécifiquement au texte *Un certain Plume*, le rire se colore d'amertume pour le lecteur, mais aussi d'un sentiment plus complexe, motivé par une « incertitude intellectuelle ». Cet état émotif particulier, que nous appellerons une « inquiétante étrangeté du familier »²⁸, a été défini par

²³ Henri Michaux, « Un certain Plume », in *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1969, p. 82.

²⁴ *Ibid.*, p. 87.

²⁵ Bréchon, *Henri Michaux : la poésie comme destin*, op. cit., p. 45.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », in *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2006, p. 403-424.

²⁷ *Ibid.*, p. 232.

²⁸ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1983, p. 163-210.

Freud. Dans le point suivant, nous rapprochons cette notion de l'impression singulière provoquée par la présence du clown en scène.

1.1.4 Une présence singulière sur scène comme écho à l'étrangeté de l'être

Le jeu du clown provoque, en général, une ouverture dans le public. Cependant, ce sentiment rassurant peut se teinter, face à la présence singulière de notre corps d'interprète, de celui que nous appellerons d'« inquiétante étrangeté du familier ». En effet, si l'on se réfère au concept de Freud, ce sentiment se manifeste dans une situation qui aurait dû paraître familière. Quand, en qualité d'auteure, nous convoquons cet état émotif, nous cherchons à faire écho à une étape « première » de l'élaboration du sentiment du Moi. L'analyse de Freud nous permet d'étayer cette hypothèse.

À cette étape, qui appartient aux temps psychiques primitifs, et dont l'approche de Merleau-Ponty, nous l'avons vu, fait écho, la limite entre le Moi, le monde extérieur et autrui n'est pas clairement délimitée. Freud évoque le thème du double : le fait de croiser, de façon inattendue, sa propre image dans un miroir ou le carreau d'une vitre peut provoquer le sentiment d'inquiétante étrangeté du familier. Il s'agit là, selon Freud, d'une confusion entre le Moi étranger et le sien propre. Freud parle aussi de la « toute puissance des pensées » qui se manifeste à travers les pressentiments et superstitions. Cela correspond aux anciennes conceptions animistes, où le monde est peuplé d'esprits humains. Ces convictions, mises à l'épreuve de la réalité matérielle du monde occidental, ont été abandonnées ou *surmontées*, selon la terminologie utilisée par Freud. Cependant, un événement peut survenir dans la vie, ravivant des convictions abandonnées et provoquant un sentiment d'inquiétante étrangeté. Il s'agit là de la résurgence de « quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre. »²⁹

Freud fait référence à une autre source de refoulement. Celle-ci concerne les complexes infantiles : castration, fantasme de retrouver le corps maternel, etc. Les événements de la vie réelle, susceptibles de provoquer une inquiétante étrangeté, sont beaucoup moins nombreux que dans le premier cas de refoulement. Dans ce second cas, la réalité matérielle n'entre pas du tout en ligne de compte. Il s'agit « du refoulement effectif du

²⁹ *Ibid.*, p. 194.

contenu psychique [ou de représentations] et du retour de ce refoulé ».³⁰ De son propre aveu, Freud étend, probablement au-delà de ses limites légitimes, l'emploi du terme de « refoulement ». En réalité, il n'existe pas de séparation nette entre les deux formes. « Quand on considère que les convictions primitives se rattachent profondément aux complexes infantiles et y prennent, à proprement parler, racine, on ne s'étonnera pas beaucoup de voir leurs limites se confondre. »³¹

Dans notre cadre de création, l'inquiétante étrangeté n'apparaît pas dans la vie réelle mais dans le cadre d'une fiction, d'un spectacle de théâtre. Or, l'imaginaire dispense de l'épreuve de la réalité. La compréhension, quant au mécanisme d'apparition du sentiment d'inquiétante étrangeté du familier, doit donc être appréhendée différemment. La fiction promet une vulgaire réalité et en sort, en utilisant des moyens comme le fait de cacher les conventions et d'éviter, par les moyens de la littérature ou de la poésie, une explication définitive. Le poète éveille les attentes, suscite le désir. Dans notre forme théâtrale, par l'expression d'une « naïveté » - ou plus précisément d'un rapport « premier » au monde et à autrui -, nous créons, ainsi que nous l'avons vu, une ouverture dans l'état émotif du public. Nous pouvons alors, comme le poète, créer des effets, et guider le public d'un sentiment à l'autre. Les possibilités d'apparition du sentiment d'inquiétante étrangeté du familier, dans le domaine de la fiction, sont plus importantes que dans la vie réelle. En effet, un auteur peut enlever ce qui est inquiétant dans la vie et faire adopter au lecteur ou au public que, ce qui est étrange dans la vie, est normal sur scène. Il y a donc mystification et pour le lecteur et pour le public.

Ainsi, il ne peut y avoir d'effet « pur » d'inquiétante étrangeté. Cet état émotif ne peut, a priori, provenir que de ce qui est *surmonté*. Mais le domaine de l'imagination s'appuie tout autant sur un retour du refoulé lié aux complexes infantiles, pour provoquer le sentiment d'inquiétante étrangeté du familier. Ceci à une différence près : l'état émotif émanant de ce qui est *surmonté* s'élève dans la vie, comme dans la fiction, sur le terrain de la réalité matérielle. Dans la fiction, l'auteur, comme nous l'avons indiqué plus haut, peut choisir d'écarter ce sentiment pour le lecteur ou le spectateur. Ceci, en posant une convention, celle

³⁰ *Ibid.*, p. 205.

³¹ *Ibid.*

de la « réalité » de l'univers étrange qu'il crée. L'inquiétante étrangeté du familier émanant des complexes refoulés reste, quant à elle, tout autant étrangement inquiétante (à de rares exceptions) dans la fiction et dans la réalité. Par notre démarche, nous questionnons donc, avec le public, notre rapport au monde et à autrui.

Freud, à la fin de son article, distingue la solitude, le silence et l'obscurité, du sentiment d'inquiétante étrangeté. Même si l'angoisse, que ces trois éléments peuvent provoquer, témoigne d'un retour du refoulé, « ce sont là vraiment les éléments auxquels se rattache l'angoisse infantile qui jamais ne disparaît toute entière chez la plupart des hommes. »³² Dans le solo *Tous les matins qui chantent*, le silence lors de l'entrée de la clowne sur le plateau crée une tension qui contribue à souligner la solitude de l'interprète en scène. Ces deux composantes participent malgré tout du sentiment d'inquiétante étrangeté du familier. En effet, le jeu, qui s'appuie sur la frontière fragile entre l'interprète et son personnage, renvoie le public à la solitude qui est la nôtre en tant qu'auteure et interprète en scène.

La solitude qu'en qualité de clowne nous portons, de même que le jeu de tension amené par le temps de silence, vont susciter une forme de compassion et opérer un rapprochement avec le public. Ce rapprochement contribue à accentuer le trouble, l'inquiétante étrangeté du familier, que provoque l'« être en présence » sur scène. Ce dernier est tout à la fois un être humain, une femme, un enfant et tout à la fois autre. Si nous nous rapportons à l'analyse de Freud, l'état émotif d'inquiétante étrangeté du familier est lié à la frontière mobile de l'identité de la clowne. En effet, selon nous, le trouble, provoqué par la présence étrange de cette dernière, fait écho à l'apparition surprenante du double ; en l'occurrence un être humain « autre ». Cet être humain « autre » peut renvoyer aux esprits qui peuplent le monde animiste et même faire remonter des convictions *surmontées*, si l'on se prête au jeu de la réalité imaginaire.

Rappelons-le, ce jeu, que nous initions en qualité d'auteurs³³, n'est possible que par l'inhérence de notre conscience à notre geste d'interprète et artiste. Ce geste se crée dans ce

³² *Ibid.*, p. 210.

³³ Nous incluons en effet ici la metteuse en scène qui s'est appuyée sur la matière de jeu proposée par la clowne pour réaliser l'écriture scénique.

que Merleau-Ponty a appelé le « temps naturel » de la représentation. Le philosophe nous précise que c'est un temps que nous ne constituons pas car il s'écoule en dehors de nous. Notre vie volontaire et rationnelle se sait donc mêlée à une autre puissance qui l'empêche de s'accomplir et lui donne toujours l'air d'une ébauche. « Le temps naturel est toujours là. »³⁴ Nous ajoutons à la pensée de Merleau-Ponty que ce temps naturel permet, de ce fait, une rencontre unique avec autrui, sur un terrain où notre réalité d'interprète rejoint notre imaginaire d'auteurs pour élaborer le symbolique.

1.2 Quand l'auteur poète est sa propre interprète sur scène

Le choix d'un poète pour étayer notre propos sur les représentations actuelles du clown n'est pas le fruit du hasard. Il témoigne des rapprochements que nous n'allons pas manquer de signaler entre poésie et art clownesque. Il s'agit à présent de cerner les enjeux qui sous-tendent notre « passage à la scène », en qualité d'auteur poète, pour définir notre démarche d'interprétation. L'ouvrage de David Ducros, *Lecture et analyse du poème*³⁵, est la base théorique d'une analyse que nous prolongeons et étayons par ailleurs avec d'autres références.

1.2.1. Poésie théâtralisée et théâtralité dans la poésie : l'entrelacement des mots pour une poétique de l'interprétation au théâtre

La poésie se caractérise par la richesse de ses composantes sonores, rythmiques et de ses images. Ces éléments autorisent une lecture du texte sur différents niveaux symboliques. Ducros définit la poésie par la musique et par la peinture : c'est un art de la représentation. Par ailleurs, il analyse les liens entre la poésie et le théâtre³⁶. Il rappelle que c'est sur la scène que la poésie et le théâtre se rencontrent le mieux : « Il paraît impossible en effet de séparer, au nom des catégories traditionnelles, le théâtre de Racine, par exemple, du champ de la poésie »³⁷. La poésie et le théâtre ont en commun l'aspect musical. En effet, une représentation théâtrale se déroule « dans une durée travaillée et circonscrite, comme la pièce

³⁴ Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », in *Phénoménologie de la perception*, p. 404.

³⁵ David Ducros, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Masson & Armand Colin, 1996.

³⁶ *Ibid.*, Annexe I, p. 139-144.

³⁷ *Ibid.*, p.140.

de musique [...] et son caractère oral lui impose une mélodie particulière. »³⁸ Nous allons aborder sous deux angles les liens entre théâtre et poésie : celui du genre, de la forme littéraire ou de l'écriture, et celui du « passage à la scène » du texte.

Dans notre travail d'écriture, l'énonciation au « je » emprunte le style direct. Le texte n'utilise pas la forme dialogal mais met en jeu deux protagonistes : le personnage en scène – une femme clowne – et l'autre, l'amant, l'ami que désigne le pronom « tu » du texte. L'écriture en scène provoque un glissement : l'adresse à l'amant devient une adresse au public et, par là, à tous les êtres. De plus, sans parler de décor, l'évocation d'un ailleurs est présente avec les mots « là-bas », « là », « l'autre côté », « là où seul le regard s'expose ». Cet *ailleurs*, par son ambiguïté, fonctionne à l'écrit sur « l'illusion de la représentation de la même façon qu'un acteur habile, par un geste ou une posture, fait oublier les limites matérielles de la scène. »³⁹ De plus, notre écriture associe textes de poésie et prose. Elle se place donc à la frontière des genres littéraires que sont le théâtre et la poésie.

Paradoxalement, ce sont les caractéristiques communes aux deux genres qui rendent complexes la rencontre entre le théâtre et la poésie sur scène. La création de ce que David Ducros appelle une « poésie dramatique »⁴⁰ ou un « théâtre poétique » « réclame, sur la scène, une *autonomie* laissée aux mots indépendante du poids de la scène et de son pouvoir de représentation. »⁴¹ Ducros précise sa pensée et distingue cette forme scénique « du théâtre désiré réaliste qui, dès le XVIII^e siècle, à la suite de Molière, s'appuie sur une langue autonome et davantage transparente aux situations figurées sur scène. »⁴² Les mots ont une matérialité qui concurrence celle du théâtre, incarnée quant à elle par son haut pouvoir de figuration. En effet, ils ont leur propre musique. De plus, ils ont une capacité à reconstruire l'espace et le temps de la scène. Cette qualité permet de relier le lecteur, l'interprète et l'auditeur – si le passage à la scène est réussi –, à « une réalité étrangère à la stricte figuration

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 143. Nous reprenons ici, pour le compte de notre propre travail d'écriture, certains éléments de l'analyse de David Ducros concernant le poème en prose *L'étranger* de Baudelaire. Elle nous semble en effet pertinente au regard de la forme.

⁴⁰ Nous employons quant à nous le terme de poésie théâtralisée.

⁴¹ Ducros, *Lecture et analyse du poème*, op. cit., p. 143

⁴² *Ibid.*

théâtrale du monde réel »⁴³. L'auteur cite en exemple les œuvres théâtrales de Paul Claudel, dans la première moitié du XX^e siècle. Nous ajoutons que la notion de théâtre poétique ne peut se définir uniquement par la place donnée aux mots. En effet, la poétique peut naître de l'univers visuel ou sonore, et l'écriture théâtrale être basée sur les images et les sons, plus que les mots. Le texte du solo *Tous les matins qui chantent* a été écrit à l'amont, lors d'un travail à la table. L'articulation des écrits, proposés sous forme de fragments, s'est faite en répétitions, à l'épreuve du plateau. Le texte poétique est à la base de la conception architecturale du spectacle. Cependant, c'est l'ensemble constitué par les matériaux textuel et sonore, le jeu corporel et le travail avec l'objet, qui assure l'armature du solo.

Dans ce jeu à la frontière des genres qui est le nôtre, peut-on encore parler - concernant notre travail d'écriture - de poésie ? Ce texte ne peut-il pas trouver sa place tout simplement auprès des écritures contemporaines pour le théâtre ? Plus encore, dans le « passage à la scène », s'agit-il de théâtre poétique ? Le débat sur les limites de genre se situe très en périphérie de nos préoccupations et nécessiterait une analyse à part entière. Par ailleurs, la poésie du texte ne conduit pas directement à une poétique du spectacle. De plus, il ne nous appartient pas de définir notre théâtre comme poétique. C'est une affirmation qui ne peut être donnée que par le public, dans le temps de la représentation. Nous choisissons cependant de conserver cette racine en poésie pour tenter de définir notre travail. La richesse d'évocation de la langue, la fertilité du genre poétique au théâtre, notamment, sont autant d'éléments qui participent de ce choix. En effet, en s'appuyant sur des espaces ouverts à l'imaginaire du public, ce genre développe une capacité à questionner et réinventer le pouvoir de figuration du théâtre en dehors de toute perspective réaliste. Dans l'expérience intime avec le texte, l'espace vivant laissé à la matière des mots par l'interprète offre, lui aussi, à l'imaginaire du public une accroche, une suspension. Le sous-chapitre suivant présente les enjeux et les moyens de cette démarche d'appropriation qui nécessite la recherche d'une distance « juste » avec le texte et avec le public. C'est un travail sur le fil qui cherche « à reformuler les liens entre les mots et le monde »⁴⁴, pour reprendre l'expression de Ducros. Il participe du « déplacement » de langage qui est nécessaire à toute réelle

⁴³ *Ibid.* Nous avons ici remplacé « l'acteur qui parle » du texte d'origine de Ducros par le lecteur, l'interprète et l'auditeur. Cette différenciation nous semble en effet nécessaire pour appréhender la question de l'interprétation du texte poétique.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 143.

démarche de création, tel qu'évoqué par le sémiologue Roland Barthes.⁴⁵ Selon ce dernier, la liberté dans le langage est impossible. Le pouvoir est inscrit dans le langage et son expression obligée, la langue. Seule la littérature, conçue non comme un corpus mais comme le graphe complexe des traces de la pratique d'écrire, permet de « tricher la langue ». Cette « révolution permanente du langage »⁴⁶ correspond bien à ce que nous appelons « un travail sur le fil » et que Barthes appelle littérature. En ce qui nous concerne, il s'agira de poésie au théâtre.

1.2.1 L'oralisation du texte : vivre le texte en soi pour le porter vers l'autre

Pour l'analyse des enjeux et des moyens qui sous-tendent notre mode d'appropriation du texte du solo *Tous les matins qui chantent*, nous nous appuyons sur les écrits de Jean-Pierre Siméon, « poète associé » auprès de Christian Chiaretti, successivement au Centre Dramatique National de Reims et au Théâtre National Populaire de Villeurbanne en France. Dans une lettre adressée aux comédiens de la Comédie de Reims, il précise en quoi le poème a un sens problématique : « [...] il fait admettre que le sens d'un poème ne préexiste pas à la lecture et qu'il déborde toujours l'intention du poète. »⁴⁷ Toujours selon Siméon, « [...] le sens du poème est solitaire, arbitraire et ingouvernable. »⁴⁸ Ce sens est en effet porté par un lecteur qui en est l'interprète, qu'il choisisse ou non de l'amener sur scène.

En quittant la peau de l'auteure, pour prendre celle de l'interprète, nous nous sommes trouvée dans la position de nous mettre à distance de la production écrite et du sens qui y étaient associés. Ceci pour chercher « [...] le sens multiple et contradictoire qui est l'enjeu de toute poésie »⁴⁹, selon Siméon. En effet, ayant quitté l'illusion d'un sens objectif et universel du poème, il s'agit d'éviter les deux écueils principaux de toute lecture : la restitution d'une signification de surface et l'oralisation du non-sens immédiat, sans démarche d'appropriation personnelle.

⁴⁵ Roland Barthes, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Seuil, 1978.

⁴⁶ *Ibid.*, p.15.

⁴⁷ Jean-Pierre Siméon, *Lettre d'un poète à des comédiens & à d'autres passeurs*, Chambon-sur-Lignon (43), Cheyne, 2006, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25-26

Mais au-delà de ce qui est pour nous une évidence, il convient de rappeler que le sens, que nous avons amené comme auteur, ne peut que difficilement être restitué. Nous retenons, parmi les éléments de réponse formulés par Siméon, ceux qui se rapportent à notre cas. L'écriture a répondu à un besoin impérieux de parole, sans que la conscience de ce qui doit être formulé soit intégralement rationalisée. Ceci d'autant plus que « [...] si le poète veut dire quelque chose, il est inévitable qu'il dise aussi autre chose. Ce peut être une stratégie : dire autre chose pour dire la chose, analogie ou métaphore ». ⁵⁰ Nous ajoutons que ce que Siméon appelle stratégie n'est pas forcément motivé par un acte volontaire. Par ailleurs, « [...] il y a ce que le poète veut dire et ce que le poème veut dire. » ⁵¹ Le sens du poème « [...] n'existe décidément que dans l'échauffement de trois volontés : celle du poète, celle du poème, celle du lecteur » ⁵² ; l'interprète pour nous. La volonté de ce dernier est décisive puisque c'est elle qui s'exerce, face au public. La problématique du sens du poème étant posée, comment appréhender à présent le travail d'interprétation du texte ?

En effet, l'appropriation nécessaire du poème ne peut se faire dans le moment de la lecture : « Il n'y a d'immédiateté que dans l'évidence et un poème par bonheur trompe toujours ses évidences. » ⁵³ Siméon, en citant les composantes de cette action d'appropriation, témoigne du travail à accomplir : rémanence et récurrence, rétrospection et anticipation, inférence et extrapolation, doute et rêverie. ⁵⁴ Au terme « travail », nous préférons celui d'expérience intime et singulière du lecteur. Par ailleurs, la durée de l'écoute pour le public ne coïncide pas avec l'étendue du sens. Alors comment laisser le sens ouvert à l'auditeur et permettre le libre jeu de l'interprétation qui est celui de sa propre expérience intime ?

L'interprète, pour assurer la réception du public, doit jouer sur l'ambiguïté du sens tout en assurant une certaine lisibilité. En effet, le non-sens amène le spectateur à chercher le sens afin de combler le vide sémantique. Il s'engage ainsi dans une démarche d'appropriation. De plus, l'achoppement à la raison « pure » du non-sens a des conséquences fertiles tandis que, nous l'avons vu, le sens familier nous éloigne de l'ouverture à la

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵² *Ibid.*, p. 17.

⁵³ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴ Nous ne développons pas ici ces différents points qui relèvent d'une analyse spécifique et nous éloignent de la problématique du mémoire.

circulation du sens requise pour un réel travail d'interprétation. Mais, pour assurer la réception du public, des éléments de signification immédiate sont nécessaires. La démarche du poète Jean-Pierre Siméon, qui est aussi la nôtre, est alors de proposer des balises qui désignent cette « improbable ligne de crête » où se tenir :

Ouvrir à l'éventualité du sens et non l'instaurer autoritairement, proposer sans l'imposer une saisie cohérente et non exclusive du poème, mettre en scène la circulation du sens et non pas les moyens de cette mise en scène. Éprouver un rythme et une langue et non pas les démontrer. Favoriser la possible émergence de l'émotion et non la prévoir, l'organiser, la modéliser par la voix et le geste. Ne pas simplifier mais faire jouir du complexe. Éviter la sacralisation, le rituel et la « messe » autant que la fanfaronnade du « commediant ». Et chanter, chanter, chanter jusque dans le murmure, le refus et le silence. Telles pourraient être les balises.⁵⁵

Globalement, notre travail, en accord avec l'approche exposée par Siméon, revient à ne pas chercher « le sens lisible mais la lisibilité du sens. »⁵⁶ Il s'agit de restituer au public la confiance née de l'expérience sensible de cette lisibilité. Cette expérience se fait, nous l'avons développé dans le sous-chapitre précédent, par le corps. Au-delà, l'auteur nous met en garde contre la spécialisation de la diction et nous le suivons également sur ce point. En qualité d'auteure-interprète, nous nous devons d'assumer avant l'auditeur « le doute du sens. » Ce qui veut dire « vivre intérieurement ce débat du sens »⁵⁷, dont notre diction s'argumente. La recherche d'une vérité et d'une justesse, dans la relation au texte, est notre guide. Elle révèle l'aléatoire adéquation de cette mise en scène des mots avec notre « sentiment du monde », comme le nomme Siméon, dans le moment de la représentation. Il ne faut pas craindre de « trahir » mais de « se trahir ». Cette notion de trahison, que nous pouvons relier à la question de la vérité en scène, nous permet d'introduire le sous-chapitre suivant.

1.3 La figure du clown pour une « vérité » de l'auteure poète

En qualité d'auteurs (l'auteure du texte et la metteuse en scène) et interprète, nous avons posé une intention claire à travers cette création : celle d'amener sur scène un aspect du Moi porté par une présence qui, en position de Sujet, utilise le Je pour rencontrer l'« autre »,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34-35.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁷ *Ibid.*

le spectateur. Nous amenons sur scène un Moi « allégé » (un Moi originel ?) qui est incarné par le clown et son jeu. Cette présence est tout à la fois humaine, donc familière, et tout à la fois « autre », étrangement inquiétante. La confrontation est d'autant plus forte pour le spectateur qu'elle provoque une identification et fait, en même temps, écho à cette étrangeté qu'il porte aussi en lui. Chacun des membres du public mesure la distance qui sépare sa vie quotidienne de cette autre scène qu'est « la scène du Moi ». Notre travail, dans le parcours du spectacle, est de guider le spectateur vers une forme de connaissance de cette étrangeté. Notre clowne n'a pas de rôle attiré, comme tout autre personnage de théâtre. Elle est ce que Jean-Émile Verdier⁵⁸ appelle un admoniteur. Elle a pour fonction d'avertir, de donner un avis. Nous précisons en indiquant que, pour provoquer le « déplacement » du regard du spectateur, la figure de cette clowne doit se situer hors du champ de la quotidienneté. C'est la posture de découverte sans cesse renouvelée qu'elle adopte face à ce qui l'entoure, mais aussi la posture de légèreté, et ce que nous avons appelé son « rapport premier au monde », qui font d'elle un repère, un témoin. Le public peut s'y accrocher pour ne pas perdre son acuité de regard sur le monde qui l'entoure.

Comment cette intention peut-elle se lire dans le texte et sa mise en jeu scénique, au-delà des positions désirantes, différentes et souvent contradictoires, des uns et des autres ? Tenter de répondre à cette question nous permettra de situer ce lieu à partir duquel et vers lequel nous souhaitons tisser un lien avec le public. Cela nous aidera aussi à cerner la langue et les moyens qui rendent possibles la rencontre avec le spectateur.

1.3.1 La quête d'une « vérité » de présence pour une rencontre avec l'autre

Si nous envisageons notre création comme une écriture associant la poésie et le clown, l'analyse du sémiologue Roland Barthes nous indique que cette écriture ne permet pas a priori, d'accéder à celui ou celle qui parle, agit ou « performe » : « linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* :

⁵⁸ Professeur dans le cadre de la maîtrise en arts visuels, cours AVM803E-20 Art, subjectivité et identité : intentionnalité, auteur, altérité et inconscient, hiver 2007, Université du Québec à Montréal.

le langage connaît un « sujet », non une « personne » ». ⁵⁹ Le texte est « [...] un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. » ⁶⁰ C'est le lecteur - pour nous le public du théâtre, à l'issue du travail d'appropriation de l'interprète - qui est « l'être total de l'écriture », le seul capable de saisir la pluralité des sens. Cependant, notre place d'auteurs ne peut se réduire à celle de signataires du texte et de la mise en scène ou à celle de scripteure et de maîtresse d'œuvre, dans une relation d'appropriation et d'attribution avec la création. Il ne s'agit pas non plus, uniquement, de voir prêtée à la création une forme poétique singulière. Ce n'est pas encore donner à la vue du public une mise en jeu des rapports de force entre l'auteur interprète et la metteuse en scène. Ce sont, il est vrai, autant de positions du sujet et de désirs qui sont à l'œuvre, dans le travail, et dans le moment de la rencontre de la création, avec le public. Mais, selon nous, au-delà de cette perspective sémiologique radicale, notre intention ou notre désir d'auteurs est présent(e). L'approche psychanalytique nous permet de définir la langue dans laquelle l'ensemble des intentions désirantes est susceptible de s'écrire.

Quand, dans notre travail d'écriture poétique et même dans notre démarche d'interprétation, nous *cédons l'initiative aux mots*, reprenant à notre compte cette formule de Mallarmé, nous suggérons l'influence de l'inconscient dans notre production artistique. Cette démarche se retrouve aussi dans une approche de la mise en scène qui se laisse guider, aux moments choisis, par la matière de jeu, dans le processus de recherche. En convoquant sur scène, par notre présence de clowne, une étrangeté inquiétante du familier, nous affirmons le désir d'une confrontation du public avec sa propre subjectivité. Nous provoquons la rencontre avec un être qui, dans son rapport aux autres et au monde, évoque une étape première de l'individuation ou de la définition du Moi. Dans son ouvrage *Poétique et interprétation*, le psychanalyste Cosimo Trono parle de la confrontation du lecteur ou, en ce qui nous concerne, du spectateur, avec « [...] quelque chose de profondément troublant venant de l'autre et qui dépasse notre capacité de saisie ou de réplique [...]. Il y a du jamais

⁵⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, p. 66.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

(déjà) vu ou du jamais (déjà) entendu qui évoque "L'insu-qui-sait" »⁶¹ ; l'inconscient selon Lacan. Ce nouvel écho au sentiment d'inquiétante étrangeté, provoqué par la résurgence du refoulé, suggère l'existence d'un rapport au monde et aux êtres que nous appellerons à présent « Autre ». Cet écho suppose, de plus, la présence d'« [...] une [A]utre langue dont la grammaire et la syntaxe obéissent à d'autres lois. »⁶² Cette langue, comme celle des poètes⁶³, présume une « Autre scène de l'écriture »⁶⁴, indique Cosimo Trono paraphrasant Derrida. Ces « Autres » renvoient à la notion de « Grand Autre » définie par Lacan, qui correspond au lieu de l'inconscient, du signifiant, dans lequel se déploie la parole et qui détermine, dans l'ordre symbolique, le Sujet de l'inconscient. Cet « Autre » s'oppose à l'« autre », oralement appelé « petit autre », qui correspond, quant à lui, à l'image prise pour autrui. Dans l'ordre imaginaire (celui du fantasme), ce « petit autre » est relié au Moi qui, dans le processus d'individuation, est constitué par des identifications successives et correspond au lieu à partir duquel le Sujet se voit. Le Moi s'oppose au Sujet de l'inconscient, qui est la véritable instance du désir et des pulsions refoulées, c'est-à-dire le moteur profond de nos actes. Le lecteur ou spectateur de l'écriture en scène assume, de son côté, l'Autre texte qu'il porte en lui et qui peut être très différent de notre espace sémantique, en position d'auteurs. Dès lors, nous sommes face à « une pluralité de textes », comme l'indique Barthes, une pluralité de positions désirantes. Ces dernières s'expriment dans les registres du conscient et de l'inconscient, de l'objectivité et de la subjectivité.

Dans notre travail d'auteurs, nous nous trouvons au cœur du drame qui se joue entre les deux pôles que sont l'objectivité et la subjectivité. Nous exprimons, dans notre langue, ce drame par le *déchirement*, pour reprendre le terme utilisé par Michel Leiris dans *L'Afrique fantôme*⁶⁵. Ce déchirement est notre matière de création, mais aussi notre manière, par une prise de parole poétique, de transmettre au public une connaissance de la vie dans ce qui fait sa substance, toujours en faisant référence à Leiris. Il exprime la mise en jeu de désirs

⁶¹ Cosimo Trono, *Poétique et interprétation*, Paris, L'Harmattan, Pinta, 2003, p. 22.

⁶² *Ibid.*, p. 28.

⁶³ La métaphore de l'écriture est en effet, ainsi que l'indique Cosimo Trono, psychanalytiquement productive. « C'est elle qui permet de faire la preuve de la réalité vivante de l'inconscient par le déchiffrement de textes, que ces textes se donnent comme récits de rêves ou productions littéraires. » *Ibid.*, p. 28-29.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934, p. 250.

conscients et inconscients, qui déterminent différents états du Moi, différents modes d'expression du Je. Cosimo Trono parle de la « [...] structure multiforme du sujet dont témoigne l'œuvre poétique. »⁶⁶ Nous pouvons, à la lumière de ces éléments, transférer l'analyse de l'écriture de Leiris donnée par Catherine Masson, depuis la position du Je dans laquelle se trouve l'interprète lors de sa prise de parole sur scène :

[...] le JE est le point de rencontre de divers combats ou face à face avec soi-même et les autres, il est en fait comme le point de médiation de tout un univers de choses et de mots. JE à l'apparence intègre n'est en fait que le masque recouvrant des divisions.⁶⁷

Au-delà de notre intention d'une rencontre avec le public, dans un rapport autre aux êtres et au monde, certains des enjeux conscients et inconscients de ces différents Moi peuvent quitter l'Autre scène, pour occuper toute l'avant-scène. Conscientes de ce « risque », il s'agit alors pour nous de mettre en jeu, dans l'écriture et dans la mise en scène, ces différents Je. La rencontre avec autrui, pour être l'expression d'un désir profond, nécessite pour nous d'engager un dialogue, depuis le registre symbolique, celui de l'Autre, entre nous - auteures et interprète - et le spectateur. Nous concevons ce dialogue comme une rencontre de consciences. Il s'agit alors, pour nous, d'atteindre ce que nous appelons une « vérité » poétique dans notre écriture, mais aussi dans notre jeu. Cela veut dire que nous tendons un fil entre le langage de l'autre, conçu comme objectif, et le langage de l'Autre, conçu comme subjectif.

À l'issue de la création, notre écriture pour ce solo, offre deux grilles de lecture, correspondant à deux langues différentes. Nous pouvons déceler en effet un contenu manifeste du spectacle qui est donné par une fiction, celle de l'absence de l'être aimé. Notre écriture est, de ce point de vue, figurative. La rencontre avec l'Autre correspond au contenu latent. Nous tissons la trame secrète de notre texte, entendu comme texte poétique et écriture scénique, grâce à cette langue qui permet de faire se rejoindre le langage de l'autre et celui du Grand Autre, la poésie. Mais, vouloir nous soumettre à une règle d'authenticité, c'est accepter d'abandonner l'idée d'une « vérité » conçue, exclusivement, en termes de

⁶⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁶⁷ Catherine Masson, *L'Autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 69.

représentation ; c'est-à-dire exprimée dans le langage de la scène et de la poésie quand elle s'écrit.

En effet, cette « vérité » poétique est une notion en mouvement. Elle est soumise à la subjectivité de l'interprétation et se définit dans le « temps naturel » ce temps sur lequel nous n'avons pas de prise de la rencontre avec le public. Ainsi que l'écrit Catherine Masson, en étudiant l'autobiographie et ses aspects théâtraux dans l'oeuvre de Michel Leiris, « La vérité c'est le dire et non le dit »⁶⁸. Maurice Blanchot parle « d'une vérité toujours à venir »⁶⁹. Il s'agit pour nous de tenter de (re)dire et de rejouer avec le public, dans le présent de la rencontre, quelque chose que nous avons dit et joué hier, dans cet Autre moment avec le spectateur. L'un des aspects de notre condition humaine est l'impossibilité de savoir totalement ce que nous sommes ; c'est ne pas connaître notre vérité. Seul le dialogue, qui s'instaure dans la rencontre, permet de tendre vers cette vérité. Ainsi, le psychanalyste Cosimo Trono affirme : « [...] il n'y a pas de langage – même spécialisé – qui excède, en son essence, celui que l'on voit œuvrer dans la relation inter-subjective. »⁷⁰ Pour rejoindre cette vérité, nous convoquons alors sur scène, une vérité de présence de la clowne. Ceci, au-delà de la présence familière et étrangement inquiétante que cette clowne incarne et des positions désirantes à l'œuvre dans la création. De nature poétique, cette vérité de présence permet un dialogue entre consciences dans le temps du spectacle. Ce dialogue aboutit à une réelle connaissance. Dans le sous-chapitre suivant consacré à la figure du clown, nous précisons comment le corps peut être ce médium des consciences. De plus, nous indiquerons comment cette figure, en créant une distance avec l'auteure-interprète, permet une identification de la part du spectateur. Le second chapitre de ce mémoire nous permettra de présenter les moyens que nous avons mis en œuvre dans la mise en jeu et la mise en scène pour « saisir » le spectateur et l'amener à (re)découvrir les liens invisibles qui le relient à l'autre.

⁶⁸ *Ibid.*, Masson, *L'Autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*, op. cit., p. 68.

⁶⁹ Maurice Blanchot, « Combat avec l'ange », in *Autour de Michel Leiris*, Paris, L'Ire des vents, 1981, p. 172.

⁷⁰ L'auteur s'appuie ici sur l'affirmation de Lacan selon laquelle il n'y a pas de métalangage. Voir Trono, *Poétique et interprétation*, op. cit., p. 233.

1.3.2 La figure du clown : une mise à distance du Je pour une mise en présence de consciences

Pour mettre en présence ces consciences, il s'agit de convoquer en nous, en position d'interprète, une qualité de présence qui n'épouse pas la forme des apparences mais en est l'épiphanie.⁷¹ C'est dans l'expérience du corps que se crée cette épiphanie. Le corps, cette « province du monde » dont parle le philosophe Merleau-Ponty, nous permet d'accéder à l'être pour soi qui est la conscience. Dans la pensée objective, l'accès à la perception d'autrui pose problème. En effet, il s'agit d'une perception par « [...] une pensée qui réside dans l'extérieur »⁷², « [...] une conscience vue par le dehors »⁷³. De plus, le corps de l'autre ou le mien « n'est pas habité, il est objet devant la conscience qui le pense ou le constitue »⁷⁴. Autrui, cet objet - ou être en soi, selon la définition de Merleau-Ponty - existe aussi pour soi, donc comme conscience. Pour le philosophe, autrui « [...] exigerait de moi pour être perçu une opération contradictoire puisque je devrais à la fois le distinguer de moi-même, donc le situer dans le monde des objets et le penser comme conscience »⁷⁵. Mais l'expérience du corps et du monde que chacun possède, où l'en-soi et l'être pour soi ne sont pas dissociés, permet de sortir de la pensée objective :

J'ai le monde comme individu inachevé à travers mon corps comme puissance de ce monde, et j'ai la position des objets par celle de mon corps ou inversement la position de mon corps par celle des objets, non pas dans une implication logique, et comme on détermine une grandeur inconnue par ses relations objectives avec des grandeurs données, mais dans une implication réelle, et parce que mon corps est mouvement vers le monde, le monde, point d'appui de mon corps.⁷⁶

Le corps vient alors former entre le « pur sujet » et l'objet un troisième genre d'être. En dehors du monde objectif, le sujet, comme événement physiologique, perd « [...] sa pureté et sa transparence » puisque l'expérience, comme événement perceptif, apporte autre chose. Merleau-Ponty conclut : « [...] si j'éprouve cette inhérence de ma conscience à son corps et à

⁷¹ Nous nous inspirons ici de l'analyse de Nicole Brenez sur le travail cinématographique de Jean Epstein : « Ultra moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde, in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, p. 214.

⁷² Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », in *Phénoménologie de la perception*, p. 406.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 407.

⁷⁶ *Ibid.*

son monde, la perception d'autrui et la pluralité des consciences n'offrent plus de difficulté. »⁷⁷ Notre corps d'interprète est le médium qu'en qualité d'auteure nous choisissons pour accéder à autrui, comme à nous-même. C'est la figure du clown qui nous permet de convoquer, sur scène, cette épiphanie des apparences, qui est pour nous une présence « première » de notre être, dans son rapport à autrui.

Dans notre recherche, le choix de la figure du clown correspond à un traitement esthétique de la révélation de l'être. La fonction de notre clown est, en engageant un jeu à partir de la scène du Moi de l'interprète, de provoquer une brèche dans l'identité sociale du spectateur. Nous convoquons une présence qui cherche à s'imposer d'elle-même car elle trouve son sens dans le désir qu'elle donne à l'esprit de créer ses propres images à partir de la forme qui lui est offerte. Face à notre présence, le spectateur est en proie à deux sentiments paradoxaux : celui d'une familiarité et d'une étrangeté inquiétante. En revêtant la peau de clown, nous cherchons à faire oublier temporairement notre identité sociale d'auteure-interprète pour confronter le spectateur à cette présence que nous venons d'évoquer. Il s'agit pour nous d'être « transparente », pour que le spectateur trouve l'espace pour imprimer ses propres images et reconnaisse une présence singulière, une présence autre, sur scène.

De plus, en confrontant le public avec un être, cette clown, ayant un autre rapport aux autres et au monde, d'autres aspects du Moi, d'autres possibles dans la relation aux êtres, peuvent se révéler. Nous offrons au spectateur, par notre présence de clown et par le déroulement du spectacle, un trajet jalonné de repères mais aussi creusé de béances de sens. Nous demandons au public de sortir de son mode de référence pour chercher, l'Autre sens, qui est le sien. Maurice Blanchot, dans *Le livre à venir*, parle de la manière d'être du mystère dans l'œuvre d'Henri Michaux et illustre comment cette confrontation que nous cherchons sur scène se traduit par une transformation chez le spectateur : « On ne comprend l'étrange que lorsque, n'acceptant d'être comparé à rien d'autre (et pourtant il n'a de réalité que par rapport à autre chose), il vous transforme réellement en lui. »⁷⁸ Nous précisons à présent les moyens que nous avons mis en œuvre pour permettre une identification par les spectateurs.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 408.

⁷⁸ Maurice Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 35.

Sur scène, nous portons un maquillage avec une stylisation particulière, créé spécifiquement pour le solo, et en fonction de notre identité d'auteure interprète. Nous ne portons pas de nez rouge, le « plus petit masque du monde »⁷⁹, comme l'appelle le pédagogue français Jacques Lecoq. Cependant, en créant une figure singulière, nous nous conformons aux principes du jeu clownesque. C'est notre identité corporelle, conçue comme l'ensemble de nos attitudes et comportements, notre « nature », notre sensibilité et notre rapport au monde, qui constituent la matière première de cette figure de clowne et de son univers. L'art du clown se distingue en cela des formes de travail de masque qui demandent à l'interprète d'incarner un archétype, à l'exemple de la commedia dell'arte et du théâtre Nô. Aujourd'hui, le nez rouge ne suffit plus à définir cet art : les clowns ne le portent pas tous et certains jouent même sans maquillage (à l'exemple des Colombarioni). Le nez rouge est un accessoire indispensable dans la démarche d'apprentissage. Il permet « [...] de sortir de l'individu sa naïveté et sa fragilité »⁸⁰, son dérisoire. Dans le cadre de notre solo, c'est le jeu clownesque, auquel nous avons donné notre propre définition, et la présence singulière de l'interprète qui permettent de nous situer dans la création théâtrale, dans la relation à la scène et au public. Nous aurions donc pu choisir de garder notre visage « à nu » pour notre « passage à la scène » dans le spectacle *Tous les matins qui chantent*.

Face au sentiment de vertige qui pourrait se saisir de nous comme auteure et interprète, lors de notre passage sur scène, le maquillage peut être un masque qui nous permet de dire « ce n'est pas tout à fait moi » et ainsi préserver une part d'intimité. Cependant, notre motivation dans le choix d'un maquillage scénique ne se situe pas là. Nous avons conscience que l'acte d'écrire implique une distance par rapport à la réception. C'est la distance du scripteur, précédemment évoquée. De même, la distance qui sépare la scène du public implique une mise en jeu de l'imaginaire et de l'univers symbolique de la part du spectateur. Enfin, le temps qui nous sépare du moment de création crée également une distance. Dès lors, l'intimité présente en scène, dans le temps de la représentation, est travestie par les regards croisés de l'interprète et du public.

⁷⁹ Jacques Lecoq, Jean Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, «Les clowns», in *Jacques Lecoq, le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1997, p. 154.

⁸⁰ *Ibid.*

Par notre choix de porter un maquillage et un costume, nous souhaitons sortir des références « réalistes » pour amener le public vers un ailleurs. Le jeu est susceptible de provoquer ce déplacement des repères du public mais il nécessite d'être installé. Or, notre souhait est d'imposer d'emblée une présence singulière, celle de notre clowne. Toucher à l'essence du clown, dans un souci d'épure, veut dire pour nous limiter le recours aux techniques ou repères de jeu attachés à cet art. Cette singularité de la figure que nous proposons, poussée jusqu'à la rendre extra quotidienne, situe la création dans une mise en scène du Moi. Notre présence en scène et au public, dans le temps de la représentation, est investie de la distance « nourrie » que nous imposons entre notre personne et notre figure de clowne. Cela nous demande de renouveler notre rapport de sensibilité avec cette dernière. Cette distance crée un espace où l'imaginaire du public, guidé par la forme qui lui est offerte, peut glisser vers son propre registre symbolique. Notre figure devient alors l'incarnation du Moi « premier » ou originel, pour chacun des spectateurs. Une citation de Brecht illustre ce phénomène : « Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais le fait en même temps paraître étranger. »⁸¹

Par ailleurs, la forme offerte par le maquillage et le costume nous permet une mise en abyme du jeu clownesque. Dans la structure du spectacle, les moments de légèreté, portés par ce jeu, alternent avec les moments de gravité, voire de tragique, où le texte est mis en avant. Dans ces passages du comique au tragique, le jeu quitte sa peau clownesque, pour offrir une lecture autre. Le regard du spectateur sur l'action en train de se réaliser se modifie, et il revisite, dans une autre perspective, ce qui s'est déroulé précédemment. Dans notre écriture scénique, nous exploitons ces moments de jeu qui deviennent une mise en scène de la présence de l'auteure-interprète, dont une part intime de l'identité, pour le coup, se dévoile.

Quand le personnage entre en solitude sur scène, l'intention de rencontre entre la clowne et la communauté du public acquiert une dimension dramaturgique. Une sorte d'apprivoisement de l'inquiétante étrangeté du familier provoquée par la clowne s'opère grâce aux liens que nous tissons avec le public. Le chemin parcouru par les êtres en présence dans la salle de spectacle et la femme vêtue de la peau de clowne est un rite de passage qui

⁸¹ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, trad. de l'allemand par Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1978, §42, p. 57.

apporte une connaissance : celle d'une autre appréhension de la solitude. Merleau-Ponty, en mettant cette dernière en perspective avec la communication, résout le drame qui est attaché à ce sentiment: « La solitude et la communication ne doivent pas être les deux termes d'une alternative, mais deux moments d'un seul phénomène puisque, en fait, autrui existe pour moi. »⁸² Depuis notre position d'auteure-interprète, parée de notre peau de clowne, nous incarnons une « légèreté de l'être », qui érode la dualité inhérente à la relation à autrui. Le jeu sur la scène duelle du Moi nous permet, paradoxalement, de provoquer avec le public une mise en présence singulière qui répond à notre quête d'auteure ; celle d'une unicité de l'être.

Ce premier chapitre nous a permis de définir les enjeux dramaturgiques de la création du solo *Tous les matins qui chantent*. Dans le chapitre suivant nous précisons comment nous traduisons ces enjeux sur plan de la création scénique.

⁸² Merleau-Ponty, « Autrui et le monde humain », in *Phénoménologie de la perception*, p. 417.

CHAPITRE II

L'ÉCRITURE ET LA MISE EN SCÈNE POUR TRAITER DE LA DISTANCE ENTRE LE CLOWN ET SON PUBLIC. VERS UNE MÉTAPHORE DE LA DISTANCE ENTRE LES ÊTRES

Dans la création du solo *Tous les matins qui chantent*, nous avons choisi de centrer notre écriture, mais aussi nos choix de mise en jeu et de mise en scène, sur la question de la distance entre notre clowne et son public. Le clown est nécessairement en rapport étroit avec son public. Pour accéder, dans l'interprétation, à l'écriture poétique, nous sommes allée chercher une relation intime au texte. Le jeu de dévoilement nécessaire dans ce travail met à jour une sensibilité féminine. Les liens de proximité et de distance qui se tissent entre la personne et « l'être en présence sur scène » prennent racine dans une réflexion sur la nature du clown et de son jeu. En touchant à ce qui est pour nous l'essence de l'art clownesque, cette recherche nous conduit à interroger la distance qui sépare ou relie notre clowne de son public. Au-delà, le déroulement du jeu entre ces deux protagonistes prend une dimension symbolique et offre une métaphore de la distance entre les êtres. En lien avec l'analyse de la représentation, ce chapitre s'attache à développer les trois niveaux de lecture suivants.

La base textuelle du spectacle évoque, en première lecture, la distance d'avec l'être aimé. L'écriture est celle de l'absence de l'autre. La mise en scène s'appuie sur cette base pour mettre en jeu le désir de l'autre. Une approche intertextuelle de la création permet de prendre en compte le texte et sa mise en scène. Dès lors, d'autres grilles de lecture s'ouvrent : l'autre, l'absent est aussi un ancêtre, évocation des origines. La distance qui sépare la clowne de cet autre est alors une distance temporelle. L'autre est aussi un ami, un confident. Face à l'impossibilité d'une incarnation sur scène, ces « autres » prennent chair dans le public.

Enfin, la création peut être envisagée dans une perspective transtextuelle. « La transcendance textuelle du texte »⁸³, telle que voulue par Genette, permet de « savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁸⁴. Lorsque cette transcendance s'opère, dans le moment de la représentation, l'espace des différences entre les

⁸³ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, «Coll. Poétique», 1979, p. 87.

⁸⁴ *Ibid.*

êtres qui apparaît renvoie à un ailleurs, à un hors temps et, au-delà, à la notion d'étrangeté. En effet, sous le masque social, se cache la scène du Moi. Envisager la distance qui sépare les facettes du Moi de la scène du quotidien qui s'exprime à travers l'être social, c'est apprendre à découvrir un Autre en soi. La représentation devient une mise en scène de l'étrangeté de l'être avec la figure poétique du clown.

2. 1 Représenter la distance entre les êtres

Représenter la distance entre les êtres consiste, dans une première étape, à nous ancrer dans une situation dramatique à laquelle le public puisse facilement s'identifier ; une scène du quotidien. Une femme est seule en scène, l'être qu'elle aime est absent : il est là-bas, *de l'autre côté*. Nous verrons dans ce sous-chapitre comment l'écriture scénique permet d'élargir le champ des résonances signifiantes du texte poétique. Le cheminement d'écriture du solo a ramené la problématique de la distance de l'être aimé à celle qui sépare la femme en scène du public. Ce dernier est alors directement confronté à l'étrangeté que nous avons choisi de porter avec la peau de clowne ; cette étrangeté renvoie à l'existence d'une autre scène que celle du quotidien, la scène du Moi, dont le jeu est orchestré depuis le lieu de l'Autre, l'inconscient.

2.1.1 Une femme clowne écrit l'absence et le désir de l'autre : vers le dénuement de l'auteure-interprète

Nous développons ici le processus, celui d'un cheminement intérieur, qui nous a amenée à l'écriture. Cela nous conduit à revenir sur notre parcours de clowne pour dérouler le fil de notre relation à cet art. Cette relation, qui se joue sur la scène de théâtre, s'abreuve aux scènes de la vie où l'être et le monde tentent un dialogue. Notre écriture, de nature poétique, se dresse sur la perspective du jeu et du plateau de théâtre. Elle est le lieu de la rencontre des scènes du réel, de l'imaginaire et du symbolique.

2.1.1.1 Avec Monette : le désir de poésie et le besoin d'une autre présence en scène

Le désir du solo *Tous les matins qui chantent* est né, nous l'avons souligné dans l'avant-propos, de notre rencontre avec une écriture poétique, celle d'Hélène Monette. Cette écriture féminine, sensible, écorchée et ironique répondait par ailleurs au projet de porter un

regard, le nôtre, sur la place de la femme dans la société d'aujourd'hui. Mais au-delà du désir et du projet, la parole de Monette a fait rapidement écho à un besoin intérieur plus profond. À cette première étape du travail, une belle obscurité, de celle qui réveille vos nuits, s'est fait entendre chez nous, en qualité d'interprète. Nous n'étions pas encore l'auteure. L'obscurité que nous évoquons était porteuse d'une énergie motrice qui agissait comme une injonction à faire. L'un des mystères de l'être, appelons-le inconscient, faisait entendre sa voix.

Vêtue de notre peau de clowne, puisque c'est celle de notre langage artistique, nous entrions en scène pour porter un montage de textes de Monette. Notre présence physique d'interprète était écrasante pour le texte et surtout, elle entraînait le spectateur dans un hors champ. Nous avons très vite constaté que l'univers poétique du texte de Monette et celui de ce type de présence clownesque en scène ne pouvaient coïncider. Ceci d'autant plus que notre premier réflexe, dans l'élaboration du projet, était de nous faire le porte-étendard de la cause féminine. Nous entrions à tous les niveaux de la création, dans la conception du spectacle comme dans l'interprétation, dans la peau de l'héroïne. C'est une figure ancienne ; elle trimballe encore une odeur de sacrifice et le rouge est sa couleur. Elle était alors éminemment séduisante. À cette étape, nous avions la naïveté de croire que l'Autre scène, celle du drame intime tapi dans l'ombre, se suffirait d'un discours politique porté à l'avant-plan de la scène théâtrale pour répondre à son besoin de parole. Dans l'expérimentation sur scène, notre énergie motrice s'est mise au service de la revendication, de la harangue, de l'adresse directe au public, voire de la provocation : les premières versions de montage de textes de Monette, où la mise en scène de l'absence de l'être aimé était déjà présente, intégraient des mots d'insulte à l'égard des femmes. Il s'agissait pour nous de souligner l'importance de ce vocabulaire dans la langue française. Lors de la première présentation d'un travail d'étape, en France, face à un public majoritairement féministe, l'exercice était jouissif et prenait une dimension cathartique. Cependant, même si nous ne cherchions pas à faire porter au public masculin le poids d'une culpabilité, inscrite dans la langue à travers le vocabulaire, la charge était là, présente dans l'énergie de la création. Dès lors, la diversité des sens amenée par les textes de Monette, où la complexité de l'intériorité féminine s'exprime, ne pouvait être entendue par l'hétérogénéité des publics. Or, notre projet était bien de porter le texte sur la scène de théâtre, pour cette diversité des rapports au monde.

Cette intention étant clairement posée, à partir de ce moment, toujours dans la position de l'interprète des textes de Monette, nous nous sommes heurtée à un mur sans écho. Les mots nous étaient renvoyés avec l'égale violence que nous leur avions fait porter. Le texte ne traversait pas l'espace qui nous séparait du public. Il s'agissait pour nous de rejoindre le texte de Monette. C'est alors un travail d'imprégnation, et avant tout un dépouillement pour l'interprète que nous étions, qui a commencé. Ce dépouillement est passé par un (ré)apprentissage par le jeu. Il était destiné à nous déposséder le corps des présences encombrantes pour le texte.

Cependant, à l'issue de cette première étape de création, nous avons abandonné les textes de Monette et nous sommes passée à l'écriture. Pour comprendre comment nous sommes devenue l'auteure, il est nécessaire de revenir sur notre parcours. Il trace en effet, à travers une exigence de vérité dans la création⁸⁵, notre relation au jeu clownesque.

2.1.1.2 Notre parcours de formation : la prise de conscience d'une filiation de l'être et de l'artiste clowne

Notre apprentissage de base, pour le clown, a été assuré par Nathalie Tarlet. Cette dernière a été formée à l'école créée par Annie Fratellini. Nathalie est la seule femme clowne, en dehors de sa fille Valérie, à avoir travaillé directement avec Annie, sur la piste de cirque. Tarlet a ensuite rejoint l'équipe de cirque contemporain *Archaos* et a beaucoup travaillé sous la direction de Michel Dallaire. À travers ce parcours, sa formation se fait à l'épreuve du terrain, du contact avec le public, de la piste de cirque, en passant par la rue et le cabaret. Annie Fratellini a été la première personne, rappelons-le, à créer une école de cirque ouverte aux enfants non issus de la balle. L'école Fratellini ne proposait pas de formation de clown. Tarlet s'inscrit comme jongleuse, bien que le clown l'attire. Lors d'un spectacle à l'Opéra de Nantes, elle échappe ses balles en représentation. Elle tente désespérément de les récupérer mais le résultat est catastrophique. Le public rit. Annie Fratellini est dans la salle. À l'issue de la représentation, elle demande à voir Nathalie. Cette dernière s'attend à un renvoi. Fratellini lui dit simplement : « Tu es clowne, toi. » Elle est engagée sur le champ à suivre la tournée

⁸⁵ Nous reviendrons sur ce point dans le sous-chapitre 2.2.3. p. 53.

du cirque. Elle est dans la loge chaque jour avec Annie ; elle reproduit son maquillage et imite son jeu sur scène pour assumer le rôle de « garçon » de piste.⁸⁶

Lorsque nous suivons un stage de clown dirigé par Nathalie Tarlet, en 1998, le public des stagiaires rit de nos propositions scéniques. Nous ne comprenons pas pourquoi mais nous apprenons très vite à utiliser ce sentiment de perte de soi que provoque le ridicule, pour prolonger ce rire. Nous allons alors faire partie de toutes les créations de la Compagnie *Vis Comica* dirigée par Tarlet jusqu'en 2003. En 2001, au cours d'un stage dirigé par Pierre Pilatte, assistant de Michel Dallaire, face au sentiment de vide et à la perte de soi que provoque en nous la consigne d'obligation à faire rire pour rester sur scène, nous entamons une course désespérée sur le plateau. En prenant appui sur le mur – il est vrai, fragile, - nous le brisons. À l'issue du stage, Pilatte nous qualifie de clowne « naturelle ». En nous associant à cette catégorie, il nous distingue du clown « de théâtre ». Le clown « naturel » s'appuie avant tout sur sa « nature », c'est-à-dire sa manière décalée d'être au monde pour créer le jeu. Ceci même si, comme dans notre cas, il a suivi une formation pour l'interprétation du texte et pour le jeu physique. Le clown « de théâtre » utilise, quant à lui, sa technique de jeu de comédien pour entrer dans le jeu clownesque. Ce sentiment du ridicule que provoque le regard du public sur nous est lié à la prise de conscience, dans le regard de l'autre, de la transparence d'une intimité de l'être que l'on voudrait cacher.

Ce sentiment de transparence révèle une fragilité, une fêlure dans le masque social. En ce qui nous concerne, la découverte du clown nous a permis de faire de notre sentiment récurrent de singularité comme être et comme artiste une force. Dans notre réalité imaginaire de clowne, dans tout notre parcours, nous n'avons pas d'autre choix que de faire avec la singularité car il est question de survie. Il s'agit de nous relever du regard de l'autre sur notre différence et de trouver notre place comme être et artiste. L'apprentissage qui consiste à jouer avec ce ridicule pour en dessiner les contours et créer une figure ne peut se faire qu'en contact direct avec le public. Cet ensemble d'éléments permet de mieux comprendre les

⁸⁶ Récit recueilli auprès de Nathalie Tarlet, Quessoy (Fr.) en 1998.

paroles, citées dans le premier chapitre, du metteur en scène et auteur François Cervantès. Ce dernier écrit que le clown n'est ni un interprète ni un comédien mais *est* clown.⁸⁷

Cette forme de récit de notre parcours d'apprentissage dessine notre rapport au jeu. Il est question de filiation, de sentiment de singularité, d'émotions exacerbées, de mimésis et de « pure » énergie mise au service du jeu avec le public. L'acquisition des techniques de jeu clownesque est évidemment indispensable dans le développement de notre pratique professionnelle. Appartenir à la famille des clowns « naturels » veut dire pour nous créer une intimité entre notre identité d'artiste et notre être. À partir de la transparence de notre masque social, nous tissons une peau qui devient la figure de notre clowne. Nous appelons cette peau, une peau de transparence de l'être. Dès lors, la mue fait partie de notre processus d'évolution dans le jeu. Elle va nous être nécessaire pour accéder au texte de Monette.

2.1.1.3 Nous rapprocher du texte : la mue pour retrouver une peau de transparence de l'être

Un autre modelage de ce que nous avons appelé la peau de transparence doit être réalisé aux différentes étapes de l'évolution de l'être pour soi. Nous avons nommé ce dernier « la conscience » dans le chapitre précédent. Si ce travail n'est pas réalisé, le jeu se fige. Le pédagogue Philippe Gaulier, indique que la personne, l'artiste, ne doit pas se laisser dépasser par son personnage⁸⁸. Nous prolongeons ce propos en revenant sur la métaphore de la peau : elle a besoin de respirer ; c'est-à-dire pour nous de rester en contact avec l'être. Seule la distance de respiration entre la personne et le personnage (persona) permet la création de l'espace esthétique évoqué dans la partie théorique. Accéder au texte de Monette nous a demandé de déplacer certains de nos repères de jeu. Il s'agissait d'entendre le texte. L'injonction à faire rire en entrant sur scène, qui définissait pour nous jusque là le jeu clownesque, devait être abandonnée, au moins temporairement.

Dans l'étape de recherche d'une qualité de présence au texte, en position d'auteur-interprète, nous nous sommes trouvée dans un déséquilibre fragilisant. Notre première peau

⁸⁷ Nous conservons quant à nous le terme d'auteur-interprète qui permet de définir notre relation au texte.

⁸⁸ Ces propos ont été recueillis lors d'un stage de clown suivi en 2005 au sein de l'école de Philippe Gaulier à Paris.

s'est tissée, nous l'avons dit, autour d'une faille dans le masque social. En développant une capacité à jouer avec notre transparence de l'être, notre masque social, comme individu, s'est modifié. La scène du Moi s'est recomposée, touchant la scène du quotidien. De fait, notre faille de transparence s'est déplacée. Comme interprète, nous nous sommes interrogée alors sur notre capacité à accéder au nouveau lieu de cette faille. La direction de la recherche en jeu a été assumée par la metteuse en scène Sandrine Pitarque. Témoin, elle a joué aussi un rôle de guide dans un processus qui impliquait une mise à nu, un dévoilement de l'être. La qualité de la relation de confiance dans l'accompagnement de cette étape était indispensable.

Dans le but de lâcher une peau de clowne pour une autre, il nous a été nécessaire d'agir sur le corps émotif. Cela correspondait à une perte, l'émotion qui y était rattachée était la tristesse. Le passage à la scène était alors pour nous un passage aux larmes car chaque geste ancien, qui ne manquait pas d'affirmer sa présence jusque là rassurante, était voué à l'échec. Le clown ne provoquait plus le rire ; le jeu était faux. Le sentiment de ne plus rien savoir et la perte de repères qui l'accompagnaient étaient pour nous chargés d'effroi. Mais notre clown connaissait suffisamment son corps d'émotion pour ne pas s'égarer trop longtemps. D'autant que, en nous retrouvant face à face avec notre dérisoire, nous savions que nous touchions à ce qui fait l'essence du jeu clownesque. Des pelures, des couches successives tombaient.

2.1.1.4 Passer à l'écriture : lire l'obscurité et prendre notre place comme artiste clowne et femme

Grâce à ce travail de dévoilement, le rapprochement avec le texte de Monette s'est opéré. Dès lors, l'obscurité s'est fait entendre à nouveau. Le besoin intense et violent de trouver notre place comme artiste et femme dans la profession s'est manifesté. Il s'agissait d'exprimer notre manque criant d'espace et la nécessité vitale de trouver un lieu pour exprimer notre parole. Ce besoin s'est mis à rayonner dans tous les espaces de notre vie de femme. Ce manque s'est traduit par un sentiment très puissant d'injustice. Ce sentiment étant lié à notre identité de femme et d'artiste, nous avons, à travers un parcours personnel, rejoint l'intention première qui était pour nous de parler au nom de toutes les femmes. Cependant, à cette étape, la nécessité d'un espace d'expression ne s'est pas traduite par une prise de parole personnelle. Cette dernière nécessite, à notre sens, un sentiment de légitimité suffisant. En

effet, la parole d'une femme sur scène devient une parole de femme pour le public. Par ailleurs, l'exigence artistique que nous nous donnons pour une écriture scénique est un frein au passage à l'écriture. C'est un drame intime qui, en se faisant l'écho de notre besoin d'espace, a provoqué la prise de parole. Nous avons posé alors, le plus précisément possible, les jalons dramaturgiques. La langue, chargée d'une obscurité que notre raison ne pouvait maîtriser, a pris naturellement une forme poétique et a trouvé sa place dans le cadre que nous avions élaboré. L'auteure a surgi du corps de l'interprète et a voulu, au-delà de l'écriture, occuper dictatorialement tous les terrains de la création. C'est à ce moment que nous avons abandonné définitivement notre travail avec les textes de Monette.

Le propos n'est pas ici de chercher les raisons intimes, pour ne pas dire inconscientes qui ont donné une telle importance à la question de ce passage à l'acte d'écrire dans le processus. Nous pouvons cependant affirmer que le rapport de vérité que nous entretenons avec la pratique de l'art du clown, depuis nos débuts, exige des mues. Ces mues sont liées à nos évolutions comme individu ; elles témoignent du processus de maturation de l'être au-delà du masque social de l'interprète ou de l'auteure.

Notre langue pour l'écriture est la poésie. Notre écriture n'est pas celle du personnage, à l'exemple des artistes Sol et Emma la clown, mais de la personne. Le clown québécois Sol et la française Emma, dans leur démarche d'écriture, se sont appuyés sur la relation singulière au monde qu'ils ont créée pour leur personnage. Sol pousse son travail de création jusqu'à une réinvention du langage. Quant à notre écriture, elle est celle de la vérité de l'être, dans l'instant de l'acte d'écrire. Elle ne recourt pas à la mise à distance que permet l'ironie ou tout autre genre d'humour. La forme est fragmentaire. Différentes compositions scénaristiques sont possibles à partir de l'ensemble de ces fragments.

Le processus vers l'écriture nous permet d'éclairer les deux principales lignes de sens offertes par le texte. En première lecture, le texte évoque l'absence de l'être aimé. Le moteur de l'écriture est notre cri de femme artiste qui exprime la nécessité qu'un espace de parole, avec le public, lui soit laissé. L'énergie du texte est portée par notre désir du public, notre désir de l'autre. L'espace de représentation qu'est la scène transcende ce désir car il est l'espace potentiel d'une rencontre avec autrui. Cette dernière est appréhendée dans toute la profondeur qu'elle peut revêtir. L'écriture scénique s'attache à poser les jalons d'un échange

qui sera aussi un dialogue d'obscurités. Depuis la scène du Moi, où se déploie l'imaginaire, nous proposons au public une rencontre sur le terrain du symbolique.

2.1.2 Les objets en jeu : la mise en scène de l'absence et du dévoilement

À la dernière étape de notre création, nous travaillons à partir de notre texte. L'écriture se prolonge sur scène sur la base d'improvisations. Ce travail est guidé par la metteuse en scène et s'accompagne des propositions et ressentis de l'auteure-clowne. Les improvisations dissocient le travail avec le texte du jeu non verbal. L'exercice nécessite pour nous de quitter l'espace de l'auteure pour rejoindre celui de l'interprète. L'écriture textuelle s'est faite à « la table » ; en l'occurrence sur un cube de bois mis à disposition des différentes équipes de création, sur le lieu de répétition. Nous avons installé ce cube sur l'espace de jeu. Cet aspect des conditions de travail est important pour comprendre le passage à l'écriture scénique. Dans le jeu d'improvisation non verbale, trois éléments scéniques principaux vont être nos partenaires : une pièce de tissu, un gant, et le cube noir, précédemment évoqué. Ce dernier disparaît de la scène au bout du processus de création.

2.1.2.1 Le cube et l'absence de l'auteure en scène

La création de notre espace imaginaire d'auteure s'est appuyée sur un référent qui appartient au réel, au monde physique, en l'occurrence le cube précédemment cité. Cet élément est à la fois l'objet scénographique que nous « inventons » et un élément physique du théâtre auquel il appartient. Il nous permet une double accroche symbolique et ancre notre démarche d'écriture dans un projet de création en art dramatique. Le cube, de couleur noire, est un volume qui représente le théâtre où se joue le spectacle. Installé sur l'espace de jeu, c'est aussi la table à laquelle nous nous asseyons pour nous mettre en scène dans la solitude du poète. Le passage à l'écriture scénique nécessite de quitter notre corps d'auteure pour entrer dans celui de l'interprète. La première proposition de travail donnée par la metteuse en scène est une lecture des fragments de texte que nous venons d'écrire. Ces fragments sont répartis sur l'espace de jeu. À cette étape, notre sensation intérieure, dans la mise en place des textes est celle, très désagréable, d'un éclatement. La lecture, quant à elle, nous apparaît comme vidée des sens et des intentions que nous avons insufflés au texte depuis notre

position d'auteur. C'est un nouveau rapport au texte qui doit s'instaurer. Nous repassons, dans un temps beaucoup plus rapide, par les mêmes étapes d'appropriation de la matière textuelle que celles détaillées dans le sous-chapitre précédent avec les écrits de Monette. Notre espace imaginaire d'interprète s'inscrit dans un tout autre système de repères que celui qui était le nôtre en qualité d'auteur. Il y a un changement d'échelle et le rapport de notre corps à cet espace se déplace. Nous prenons place dans l'espace de jeu pour nous y fondre. Nous quittons la surface plane de la page blanche et de la table support pour créer de nouveaux volumes de sens dans la prise de parole en geste et en scène.

Le cube est présent sur le plateau pendant une bonne partie de la période de création. Il représente l'espace d'écriture auquel l'interprète que nous sommes s'accroche pour faire face au vertige de la scène. La figure de l'auteur, protégée de la rencontre physique avec l'autre grâce à l'écrin de son espace imaginaire, est rassurante. Dans un espace-temps dont le contour se dessine de plus en plus précisément, à mesure que les dates de représentations se rapprochent, nous serons face au public, seule. Pour l'instant, c'est uniquement notre vertige physique d'interprète, debout à l'assaut du cube, qui nous offre une vue sur l'espace vide de cette solitude à venir. À travers le choix du médium clownesque s'exprime le désir du public. C'est en lien avec ce public que notre jeu va se construire. Frayeur et désir : les ingrédients de la relation passionnelle du comédien au jeu sont réunis. Nous pouvons alors faire remarquer que ce vertige, puisqu'il est commun à l'ensemble des comédiens ne nous apprend rien. Cependant, pour parler de notre travail, c'est à dessein que nous n'avons pas jusqu'ici employé le terme de comédien. Nous lui préférons le terme d'auteur-interprète car il nous permet de souligner la place du texte dans notre relation au jeu. Le texte est notre support de création. Notre désir du public comme artiste clowne est un désir de rencontre, de contact physique avec, de jeu ensemble. Notre désir est celui d'une transgression de la limite du quatrième mur ; cet espace de représentation qui sépare la scène du public.

Dans notre apprentissage du jeu, le clown nous a été défini à travers son besoin d'être aimé du public. Notre trajet d'artiste nous a amenée à réinterroger cette définition. Aujourd'hui, rejoindre l'essence de l'art clownesque dans notre démarche de création, c'est tenter la rencontre avec l'autre, sa différence d'être et répondre à notre désir de transmettre au public notre connaissance des liens invisibles qui se tissent entre nous. Cette transmission se

fait dans l'expérience et le risque du jeu avec l'autre. Quand la peur de la rencontre à venir avec le public est intériorisée et apprivoisée, en qualité d'interprète nous n'avons plus à nous accrocher à notre table d'auteur. Le cube, frêle esquif à la surface de la scène, disparaît de l'espace de jeu et c'est un autre objet qui devient le relais métaphorique de la figure de l'auteur, un gant.

2.1.2.2 Le gant : la pensée vivante de l'auteur écrit l'absence de l'être aimé

« Le corps est un gant dont le doigt serait la pensée.[...] Notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un pouce de statuaire pousse des formes ; et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend. »⁸⁹ L'imaginaire auquel renvoient ces paroles du maître du mime corporel, Étienne Decroux, a éveillé en nous l'idée d'utiliser le gant comme un accessoire de jeu. L'objet gant nous plonge par ailleurs dans l'histoire de cet art du geste en évoquant la pantomime blanche. Au sein du film *Les enfants du paradis*, Jean-Louis Barrault, par ailleurs formé chez Decroux, interprète le rôle du mime Gaston Debureau. L'univers du début du XX^e siècle qui est retracé dans cette fiction constitue pour nous une source d'inspiration. La qualité de jeu qu'appelle cet art fait écho à la sensibilité poétique de notre écriture textuelle. Mais, à la différence du mime, « Le clown est dans son corps comme dans une matière aussi étrangère que les mots de la langue. »⁹⁰ Sa grammaire gestuelle est celle du désordre que vient provoquer l'émotion sur la ligne que dessine le mime. Au début de notre création, vêtue de la peau de clowne, nous sommes derrière le tissu. La main dirige notre corps et nous précipite sur le plateau. C'est la pensée vivante de l'auteur-poète qui réclame le droit à la parole et intime l'ordre à l'interprète-clowne d'entrer sur scène. Cette main, qui va rapidement s'habiller d'un gant trouvé sur scène, est la figure d'autorité et agit, avec la gestuelle précise du mime, comme le ferait le Clown Blanc face à l'Auguste qu'est l'interprète, dans le duo classique.

Grâce à ce gant, nous dessinons sur le plateau un imaginaire ludique qui nous permet de faire vivre, sous une forme de présence / absence, la figure de l'auteur poète mais aussi de l'amoureux. Le jeu clownesque parle ici de la tentative de l'être humain à diriger sa vie

⁸⁹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, p. 30

⁹⁰ François Cervantès, Catherine Germain, *Propos recueillis sur le clown*, www.karwan.info/-Compagnie-L-Entreprise-Francois-, décembre 2007.

alors que s'agitent en lui des forces contradictoires. Nous pouvons aussi y voir la représentation d'une femme qui, tout en affirmant dans les mots sa place, reste aux prises avec des traces anciennes de comportements d'une soumission admise dans la relation à l'être aimé. La clowne fait se rejoindre l'ailleurs, *là-bas*, et l'ici en incluant, par un jeu de regards, un homme du public puis l'assemblée au complet dans le jeu de séduction.

Une bascule s'opère dans le spectacle au moment où la clowne affirme, pour clore ce jeu, « Je ne suis pas là pour te plaire ». Le gant chargé de la présence / absence de l'amoureux est posé au sol. La clowne le ramasse, l'enfile et sort un second gant, caché sous sa tunique. Or, l'entrée du spectacle est consacrée à la recherche du propriétaire du gant qui est trouvé à terre. Le public découvre que notre clowne Auguste dirige le jeu. La clowne utilise les figures duelles du pouvoir qu'incarnent l'Auguste et le Clown Blanc pour parler de sa relation à l'autre. En enfilant le second gant, elle quitte toute idée de récit ou d'histoire et resserre son déchirement intime autour de la lutte entre deux êtres pour trouver leur place. Le mouvement des mains qui dessine un jeu de lignes d'opposition et d'angles divergents marque l'impossibilité à se rejoindre de deux êtres mais aussi l'incapacité de la clowne à trouver une unité intérieure. Le Moi de l'auteure et celui de l'interprète sont en lutte. Le vocabulaire du dialogue se réduit aux mots *Moi, Toi, Tu, Je*. Dès lors, comment sortir de ce mode de relation à l'être ? Au détour du jeu, dans une montée rythmique et dramatique, surgit une *autre* langue. La pensée de l'auteure, qui avait pris corps dans la main de la clowne, devient parole. Les corps de pensée et d'émotion s'alignent au sein de l'enveloppe physique en scène. Le rôle de médium pour une double présence - celle de l'auteure et de l'amoureux qu'assumait le gant -, se dilue dans la totalité du « personnage ». Cette totalité unifiée réclame une *autre* présence de la clowne en scène.

2.1.2.3 Le tissu : le dévoilement de la femme clowne et le passage vers les *autres* scènes

Dans le travail avec les textes de Monette, la metteure en scène et nous-même avons pris conscience de la nécessité d'une *autre* présence en scène de notre clowne. La notion de dévoilement est au centre de nos préoccupations. Il est alors question de différentes peaux de femmes. Dans notre démarche d'exploration sur le plateau, un costume se transforme en une succession d'autres pour accéder à une clowne. Cette dernière représente pour nous l'essence

de l'être, hors de toute dualité homme / femme. Mais la conception d'un tel costume est complexe. De plus, la manipulation requise dans les changements de forme sur le plateau ne permet pas d'accéder au jeu des sensations kinesthésiques avec la matière. Par ailleurs, le procédé limite notre exploration du champ des résonances de sens et d'imaginaire auquel renvoie le jeu de dévoilement. Dans le même temps, il nous apparaît très clairement qu'il n'y aura désormais qu'un « personnage » en scène. Nous devons mettre à jour une sensibilité d'être sur scène, « une forme » de clowne, et non mettre en scène le dévoilement de la clowne en devenir.

Du vêtement, nous revenons donc à la matière, à ce qui pour nous évoque la peau. Nous disposons alors sur le plateau des vêtements, des tissus et des peaux de cuir. La femme que nous sommes sur scène, ou peut-être l'interprète, ou encore la clowne en devenir, se cache, se dévoile, se métamorphose par l'exploration du jeu d'ouvertures qu'offrent les vêtements ou la superposition des morceaux à disposition. Nous créons un univers sur le plateau ; il est question d'animalité, de terre et d'eau, et aussi d'étrangeté. Au bout du processus, une relation privilégiée se crée avec un simple tissu de coton blanc. Cette matière fait écho à notre sensibilité et devient pour nous une peau d'intimité de femme. C'est une matière proche permettant une qualité de mouvement, la soie, qui sera choisie pour la réalisation du costume.

Nous avons opté, avec notre collaboratrice Caroline Mercier, d'allier la conception du costume avec une proposition scénographique. Un tissu est installé en hauteur sur le plateau. Il est le rideau d'entrée en scène de la clowne. Au stade de la conception, c'est aussi un élément du costume : une ceinture. Au fil de l'expérimentation, le rideau se sépare du costume. Le jeu de transparence offert par la matière choisie nous permet d'installer l'Autre scène. Absente du dialogue qui s'installe avec le public à l'avant-plan, cette dernière en est l'arrière scène motrice. Au-delà de la relation d'intimité qui se tisse avec le public, dans ce lieu qui peut être celui de l'inconscient, une *autre* parole⁹¹ est donnée.

⁹¹ Cette parole, qui offre un rapport au monde hors de toute perspective binaire, est contenue dans l'*autre* langue. Nous précisons ce point dans le sous-chapitre 2.2.2. intitulé « Utiliser la langue de l'Autre pour accéder à l'Autre scène » p. 51.

Dans le déroulement du spectacle, lors du prologue, le jeu de lumières nous fait apparaître derrière le rideau, dans ce que nous appelons l'Autre scène. Nous sommes de dos et seule notre gestuelle, qui s'appuie sur notre technique de mime corporel, est soulignée. Toute référence de narration ou de personnage, ou encore toute figuration réaliste, est écartée. Notre corps en jeu se fait l'écho d'un mouvement intérieur. En *voix-off* s'exprime ce que nous appelons la « voix des origines ». L'écriture textuelle de cette partie, résolument poétique, correspond à une parole venue des profondeurs, une *voix oubliée* qui surgit de la *nuit noire*. Cette obscurité, présente dans notre processus pour le passage à l'écriture, s'exprime ici. Les clés qui permettent d'accéder au sens de cette parole ne sont pas dévoilées au public. Un simple jeu de lumières laisse temporairement dans l'ombre cette Autre scène.

Nous apparaissions ensuite, toujours derrière le rideau, mais cette fois vêtue de la peau de clowne, face au public. Le tissu a changé de statut : c'est notre rideau d'entrée. Cependant, ici, nous avons ôté le caractère d'opacité qui définit cet élément de la scène de théâtre. Nous offrons une vue au public sur l'espace imaginaire, cet *ailleurs* d'où vient le clown. Dans le jeu, nous touchons cette matière qui incarne la séparation de l'*ailleurs* avec la réalité du public. Quand notre clowne quitte le tissu pour accéder au plateau, dans l'*ici et maintenant* du public, le tissu redevient un simple rideau de théâtre.

Par la mise en scène, nous inscrivons dans la matière une triple référence. Le rideau délimite l'Autre scène. Cette dernière permet d'accéder à l'univers intérieur de notre clowne. Elle est le lieu où s'inscrit la dimension symbolique. Le rideau définit par ailleurs les coulisses du théâtre. Il est de ce fait un repère de réalité que le public peut relier à la scène du quotidien. C'est aussi l'espace imaginaire d'où vient notre clowne. Dans une perspective lacanienne, l'espace imaginaire est celui depuis lequel s'agitent les différents Moi. Le dialogue avec autrui se fait depuis cette scène du Moi, que par mimésis nous associons à l'autre, sans tenir compte de la force symbolique de l'Autre scène. Le tissu réagit dans le travail de lumières comme un voile. Il suggère alors que différentes appréhensions du réel sont possibles, selon le lieu à partir duquel nous choisissons de porter notre regard.

Nous avons évoqué plus haut le moment de bascule du spectacle où le drame de l'absence est ramené à notre conflit intérieur de femme clowne. Le jeu de dialogue *Toi, Moi, Je, Tu* évoque cette impossibilité dans laquelle nous nous trouvons de pouvoir rejoindre

l'autre dans le face à face d'égos. Une voix venue de l'Autre scène s'exprime en nous dans une langue inconnue. Un jeu sonore qui renvoie à l'espace imaginaire des origines nous attire derrière le tissu. Notre appétit de sensations est aiguisé par l'univers sonore et le jeu de lumières qui s'accrochent au rideau. En voulant ramener ce dernier à elle, notre clowne le détache. Tombé au sol, il n'est plus que tissu, matière rendue à la réalité du lieu de théâtre. Notre rideau d'entrée a disparu et notre clowne ne peut plus quitter la scène. Cette absence physique du rideau est importante pour que la relation entre nous et le public se resserre dans un face à face. À ce titre, lors de la présentation scénique au studio Claude-Gauvreau, nous n'avons pu, comme nous le souhaitions, déshabiller la salle des rideaux et pendrions. Nous étions à une première étape de la création en scène et, pour des raisons de temps, nous n'avons pu résoudre les contraintes de perte de lumière qu'entraîne la mise à nu de l'espace scénique. Notre clowne prend le tissu au sol pour créer une forme marionnettique. Le caractère d'esquisse que nous donnons à cette dernière laisse place à l'imaginaire du public. Chaque spectateur donne sa propre valeur symbolique à la figure qui lui est proposée. Cette forme incarne l'Autre scène habillée d'imaginaire avec laquelle, toujours vêtue de la peau de clowne, nous pouvons à présent engager un dialogue intérieur. La circulation des sens et des scènes réelle, imaginaire et symbolique, se met en place dans le dialogue de notre clowne avec la forme figurative. Toutes les scènes se rassemblent en une seule, celle d'une parole de femme qui résonne pour toutes les autres. La forme donnée au tissu s'efface pour devenir un symbole de féminité. Le tissu se fait tour à tour voile, robe, châle, drap, puis chrysalide, et enfin, terre d'accueil, écrin pour une *autre* clowne.

2.1.3 La figure d'une clowne au féminin et la mise en scène de l'étrangeté de l'être

Le maquillage que nous portons sur scène est le tableau de notre peau intérieure, de notre peau d'intimité féminine. Nous avons demandé à Caroline Mercier de concevoir un maquillage qui évoque une féminité plus qu'une femme féminine. Rester en lien avec l'univers du clown veut dire nous éloigner d'une version réaliste. La proposition que nous avons retenue dessine une part d'enfance faite femme et non une femme-enfant. La femme-enfant renvoie à la psychologie humaine et correspond à un défaut de maturité. La part d'enfance faite femme, quant à elle, nous conduit à l'essence du clown à l'endroit d'une féminité assumée. À travers ce choix, il s'agit de rester au plus proche de notre sensibilité

mais aussi de sortir des « modèles » en vigueur dans l'art clownesque.

En effet, les premiers clowns étaient incarnés par des hommes. Dans l'exercice de leur art, ils se permettaient alors d'exprimer leur part de sensibilité féminine dans la gestuelle et le jeu. Lorsque, à l'exemple d'Annie Fratellini, les femmes ont commencé à investir la profession, elles ont masqué leur féminité sous des vêtements trop larges. Cela leur permettait de se fondre dans le métier sans afficher de manière trop ostentatoire leur différence. Puis la tentation a été, pour certaines artistes femmes, d'aller vers une forme d'hyper sexualisation de leur personnage qui est une manière d'ironiser avec l'image de la femme séductrice. De plus, afficher une sexualité « agressive » questionne la médiatisation de la séduction et du désir dans notre société. Une forme cousine de cette proposition est, pour d'autres, de s'appuyer sur leur féminité pour chercher le ridicule. Il n'y a pas d'hyper sexualisation dans la forme que prend la clowne mais une mise en scène de la godiche. La culture du cabaret et du music-hall, où de nombreux clowns trouvent une place, a contribué au développement de ces deux profils de clowns au féminin. Aujourd'hui, ainsi que l'indique Tatiana Chambert dans son mémoire de maîtrise consacré au sexe du clown⁹², cette figure peut jouer sur les deux genres : le masculin et le féminin. Il ne s'agit que de deux éléments de la palette de registres que l'artiste choisit ou non de s'approprier. L'enfance en fait partie et correspond à une étape où l'identité sexuelle n'est pas encore affirmée ou « à minima » ; l'animalité peut mettre en jeu l'instinct sexuel chez l'homme ou la femme. L'ange est aussi une manière d'appréhender le clown - Cervantès et Germain notamment s'y réfèrent dans leur démarche de recherche - qui serait alors un clown sans sexe défini car il n'est pas encore incarné. Catherine Germain, évoque l'imaginaire qui l'a conduite à créer la clowne Arletti : « Dans ce désir de venir au monde, de chuter sur la terre comme dans la trajectoire des anges. »⁹³

Notre proposition de maquillage mais aussi de costume va dans le sens de l'affirmation d'une identité sexuelle « non agressive ». Nous ne faisons pas usage de la caricature et nous ne cherchons pas le ridicule dans la parure de notre clowne. À partir de la base proposée par la conceptrice, et qui renvoie à une féminité autre, à distance de la scène du

⁹² Tatiana Chambert, « Sur le sexe du clown: du masculin et du féminin dans le travail du clown de théâtre », mémoire de maîtrise, Paris 3, Institut d'Études Théâtrales, 1997.

⁹³ François Cervantès et Catherine Germain, *Propos recueillis sur le clown*, op. cit., décembre 2007.

quotidien, nous avons personnalisé notre maquillage. Nous avons accentué la coloration du côté gauche de notre visage auquel correspond une sensation corporelle différente. Sur la scène sociale, il est le côté qui s'expose alors que le côté droit est celui de l'ombre, plus fragile. La matière choisie pour le costume, la soie, par la légèreté de son mouvement en jeu et sa manière d'accrocher la lumière, évoque une féminité. La tunique et le pantalon forment un ensemble qui, avec les gants, complètent un costume dont la coupe et la couleur, le blanc, nous rapprochent d'une évocation du Pierrot lunaire et du mime Debureau. Pierrot n'est pas une figure sexuée. Cependant, la tunique de son costume, portée par une femme, révèle ses formes sans les appuyer. La dimension asexuée disparaît. Nous avons, dans un premier temps, souhaité faire porter à notre clowne une ceinture pour marquer la taille et accentuer la féminité du costume. Mais le rendu esthétique n'était pas intéressant. De plus, le costume bougeait beaucoup mieux sans cet accessoire. La touche de rouge et de brun donnée aux gants et aux extrémités des manches et du pantalon nous relie cependant au clown. Au-delà des références historiques et de genre, la forme est intemporelle. Elle épouse les formes du corps sans les accentuer.

Nous rapprocher le plus intimement possible de notre sensibilité veut dire pour nous accéder à notre féminité. Par le maquillage et le costume, nous déplaçons, d'emblée, cette intimité sur la scène de l'imaginaire. Dans notre position d'interprète, ces éléments de parure, en faisant écho à notre propre scène du Moi, constituent une seconde peau. Nous la faisons respirer en l'habitant de notre présence, dans le profil de jeu que nous nous sommes donné. La proximité et la distance de cette peau avec notre personne créent une étrangeté. Cette étrangeté est inquiétante pour le public car elle fait écho au familier tout en s'en éloignant. L'attention du public se déplace vers la scène du symbolique. Chaque spectateur est alors appelé à reformuler intérieurement ses liens avec sa propre image du clown et ainsi à définir son code « clownesque ». Cette démarche met à jour la scène du Moi qui s'agite en chacun de nous.

2.2 Au-delà de la distance, autoriser la rencontre de consciences dans le jeu avec le public

Évoquer la distance entre les êtres humains revient à s'interroger sur ce qui nous relie et/ou nous sépare. La distance vécue comme séparation physique met à jour, à travers le

manque, le besoin et/ou le désir de l'autre. La distance d'avec l'autre, l'ami, le parent ou l'amoureux, peut alors se faire le révélateur de l'intensité des sentiments ou des liens qui se sont tissés avec autrui. Pourtant, si le manque ne se manifeste pas, cela ne témoigne en rien d'une absence de sentiment pour autrui. Dans le premier cas, nous dirons que l'être vit une solitude habitée d'absence. Dans le second, cette condition propre à l'humain qu'est la solitude, quand elle est nourrie de confiance, est vécue comme une intériorité reliée au monde. Elle signale un accord avec le temps de la relation : le présent de la distance contient la promesse de retrouvailles à venir et se sait plein du souvenir de l'autre. La solitude habitée d'absence signale la peur de perdre l'autre. Elle questionne ce qui nous relie à la vie puisque cette peur fait écho à l'absence définitive, inévitable, qu'est la mort. Ainsi, la distance, par glissements successifs, nous parle tout à la fois d'espace et de temps, et nous conduit à creuser la notion d'absence.

L'espace qui nous sépare n'est pas une absence à/ou de l'autre. Il n'empêche en rien la relation à distance. L'énergie déployée vers les autres, dans ces liens au-delà des distances que nous nouons, nous dit que notre présence à la vie ne s'arrête pas à la chair. Nous existons au monde, comme êtres de conscience, dans différentes dimensions de corps, tissés d'espace et de temps. Ces autres corps de présence, notre mode de perception qui renvoie au monde physique, ne peut les appréhender. Seuls une écoute sensible et un mode de présence élargi à d'autres espaces de perception peuvent permettre un véritable dialogue avec autrui ; c'est-à-dire une rencontre de consciences.

La scène du Moi est celle du petit « autre », de la confrontation et de la dualité dans le quotidien. Sur son territoire, où s'agite le corps d'émotion, la distance est nécessaire pour permettre une écoute profonde. La scène de l'Autre se tient, quant à elle, à distance de ce quotidien. Elle correspond à la scène du symbolique. C'est un niveau de synthèse dans la relation au monde. Ses interrelations avec la scène du Moi sont complexes. La rencontre, telle que nous l'envisageons, se déploie sur le terrain de la conscience (l'être pour soi selon Merleau-Ponty). Elle est une rencontre d'un ensemble d'« autres » : le petit et le grand « autre » mais aussi autrui, qui nous renvoie à la scène du quotidien ou du « réel ». Elle demande un « alignement » de cette famille d'« autres », c'est-à-dire un accord. La

conscience ne peut accéder au dialogue qu'en ayant trouvé un centre ; un point d'appui paisible où se retrouvent tous les corps en présence.

Dans le solo *Tous les matins qui chantent*, en jouant sur le plateau avec la distance physique qui sépare notre clowne du public, nous installons la scène du quotidien. Le texte, qui évoque la distance d'avec l'être aimé, pose la scène imaginaire, celle du Moi. C'est sur cette dernière que nous nous appuyons pour installer, par la mise en scène et le jeu avec le rideau, en particulier, la distance du symbole. C'est la scène cachée ; elle suggère les liens subtils qui se tissent entre les êtres humains. Elle nous permet d'évoquer, par sa mise en perspective avec les autres scènes, les différents niveaux de rencontre possibles.

La recherche de cette rencontre, dans le cadre de la représentation théâtrale, suppose une ouverture, une envie, une volonté du public. Ceci, d'autant plus que ce public est appelé à participer aux scènes proposées, depuis sa place de spectateur dans un lieu de théâtre. Nous demandons au public de quitter son repère de « réalité », ce que nous avons appelé la scène du quotidien, et de s'engager avec nous s'il veut accéder à la proposition de rencontre. Il ne peut rester en retrait ou en analyse. Il nous appartient, comme artiste auteure et interprète, de faire avec cette inconnue du public et de mettre en œuvre, dans le jeu et la mise en scène, tous les moyens nécessaires pour autoriser la rencontre que nous attendons. Nous présentons ici trois éléments principaux de notre démarche : l'articulation entre le jeu clownesque et l'interprétation du texte de poésie ; le choix de passer à une autre langue pour engager un autre niveau de dialogue ; et enfin, dans l'évolution du projet, le maintien du rapport de vérité avec l'écriture.

2.2.1 Tisser un fil de légèreté avec le clown et la poésie pour se relever du drame

Dans la mise en jeu sur scène du clown et de la poésie, il s'agit de créer et maintenir la tension dramatique, de permettre la circulation des sens et d'affirmer la qualité de présence de notre clowne en scène. Pour parvenir à nos fins, nous devons nous appuyer sur les moteurs de jeu qui permettent de définir ces deux genres artistiques. Traditionnellement, l'art clownesque et l'écriture poétique sont tous deux associés aux dimensions du tragique et du comique.

Le texte de poésie que nous avons écrit ne comporte pas de dimension comique évidente. Seuls quelques vers sont traités dans le jeu sur le ton de l'ironie :

*Je ne suis pas là pour te plaire
 Au fond je ne suis qu'une peau
 Ne t'attacherais donc tu qu'à cette toile là
 Bel oiseau beau tableau bel éphèbe
 J'aimerais te voir nu plus souvent*

Mais cela relève d'un choix de notre part dans l'interprétation. L'assise du solo *Tous les matins qui chantent* se tient plus près du tragique. En effet, notre clownne entre en solitude sur scène et la trame dramatique évoque l'absence de l'être aimé et la distance. La lecture de la partie du texte citée plus haut aurait pu rester sur cette veine tragique. Mais nous avons cherché, dans la dramaturgie du spectacle, à nous relever du drame. Il s'agit en effet de ne pas perdre de vue notre projet : celui de la rencontre attendue avec le public, avec l'autre. Pour conserver la profondeur des sens que permet le tragique, nous avons trouvé avec la notion de légèreté un moteur de jeu qui fait se rejoindre le clown et la poésie. La notion de déséquilibre dans le jeu est indispensable à la vérité de jeu recherchée avec le public. La solitude de notre clownne en scène constitue le socle de ce déséquilibre dans le solo. La légèreté est une réponse à ce déséquilibre. Le comique apporte une légèreté. Il naît principalement du jeu non verbal de notre clownne. Ce jeu associe la tradition clownesque à des compositions gestuelles issues du mime corporel. La poésie, quant à elle, joue sur l'illusion de représentation pour rejoindre cette légèreté.

La composition dramatique du spectacle s'appuie sur un jeu de synergie entre le comique du clown et la légèreté de la poésie du texte d'une part. D'autre part, entre le tragique de la présence en solitude de ce clown sur scène et celui de l'absence de l'autre dans le texte. La confrontation de la légèreté et du tragique crée une tension de jeu qui permet d'asseoir la dynamique du spectacle.

2.2.2 Glisser de la langue de l'Autre à une *autre* langue pour rechercher le centre d'une rencontre

Certains auteurs, à l'exemple de Louise Dupré⁹⁴, voient des rapprochements entre la poésie et la langue d'avant la langue, la langue « première » de l'oralité chez l'homme. Cette dernière est celle, faite de sonorités, de l'enfant qui n'a pas encore acquis les structures du langage. Par ailleurs, la poésie se donne une liberté de forme qui en fait souvent le premier genre littéraire choisi par l'auteur qui se lance dans l'écriture. Ces éléments nous permettent des rapprochements avec le clown : son rapport « premier » au monde, c'est-à-dire de découverte sans cesse renouvelée, et son goût pour la liberté.

Dans le solo *Tous les matins qui chantent*, l'écriture oscille entre la prose poétique et la poésie. Cette subdivision crée alors deux niveaux de langue qui nous ont permis de définir deux scènes. La prose poétique installe la scène imaginaire, celle du Moi. La poésie correspond à l'Autre langue qui s'exprime sur l'Autre scène, celle du symbolique. Dans notre écriture, nous l'avons appelée « voix des origines ». Elle en est en réalité la prémisse obscure. Elle est la voix de l'inconscient qui dit la nécessité intérieure de voir s'exprimer une *autre* parole dans la scène du quotidien. Cette voix est un appel, celui de la nature profonde de notre clown. Elle trouve son écho dans les éléments de la nature (l'eau, la terre, le végétal et l'animal) et exprime un manque imprimé dans la chair : le *cœur arraché* et le *corps laminé*. Elle marque le début du spectacle. La « voix des origines » appelle une réponse.

Notre clown s'affirme par les mots *Je ne suis pas là pour te plaire* jusqu'à vouloir donner *libre cours à [sa] rime sauvage*. En prenant sa place, elle est happée, sur la scène du Moi, par une lutte d'égos. Le jeu autour des *Toi, Moi, Je et Tu* se déploie et permet une catharsis libératrice. Une autre parole s'exprime dans une *autre* langue, une langue inconnue pour le public. La clowne découvre cette parole en elle et ne peut encore la comprendre. Un écho sonore l'interrompt et la guide sur la scène de l'Autre, derrière le rideau. Une « petite » voix sort de l'obscurité : un enfant chante dans cette *autre* langue, sur fond de bruits de mer. La « voix des origines » s'exprime. Dans le jeu, le rideau se décroche et la scène de l'Autre s'efface pour se « coiffer d'imaginaire », comme nous l'avons indiqué précédemment. Le texte glisse alors de l'*autre* langue à la langue française, tandis que la forme marionnettique

⁹⁴ Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, Montréal, Remue Ménage, 1989.

et notre clowne dialoguent. Le jeu évoque le travail de la clowne à comprendre ce message venu de loin ; d'une autre profondeur que celle de la scène symbolique. Le tissu est la matière de cette *autre* profondeur, la scène des origines. En donnant une forme marionnettique au tissu, notre clowne a recours à la scène imaginaire pour que le sens de la parole venue des origines lui parvienne. La forme est son double intérieur qui traduit en français la langue inconnue.

Cette *autre* langue est le breton. Originaire de Bretagne, ce choix d'auteure comprend, a priori, une dimension identitaire. Mais nous savons que cette langue est inconnue pour le public néophyte. Elle ne peut, pour le coup, être associée à aucune origine spécifique. De plus, le breton n'est pas notre langue maternelle en qualité d'auteure. C'est la langue maternelle des générations qui nous ont précédée : nos parents et grands-parents. Le choix d'intégrer cette langue régionale dans le texte est avant tout lié à l'imaginaire que nous lui faisons porter plus qu'à une affirmation identitaire. Le breton est une des langues les plus anciennes du continent européen. Nous pouvons trouver partout en Europe de l'Ouest, dans la toponymie et les textes les plus anciens, des racines de cette langue celtique. Le breton et d'autres langues parentes, toutes aujourd'hui disparues à l'exception du gaélique en Irlande, étaient présents avant les langues aux racines latines ou germaniques, notamment. Chaque langue porte, inscrite en elle, un rapport au monde, un regard qui lui appartient. Le breton a été jusqu'ici avant tout une langue de transmission orale. La transmission se charge alors d'un contenu non verbal qui disparaît dans le passage à l'écriture. La langue bretonne est une langue autochtone, de culture celtique. Elle parle de l'intimité que l'être humain tisse avec la nature : l'homme, comme tous les autres êtres vivants, est relié énergétiquement à la terre et au cosmos. L'être humain vit dans sa chair ces forces qui révèlent ces autres dimensions du corps dont nous avons parlé plus haut. Ses connaissances lui permettent de participer à l'équilibre subtil de la nature. Il est question d'un temps cyclique.

Le rapprochement d'intimité sensible avec les différents lieux de la création est au cœur de notre démarche d'interprète. Cette intimité charge la langue bretonne d'une matière autre que celle dont est faite l'imaginaire. Notre clowne finit par ne plus avoir recours à la scène imaginaire pour entrer dans la connaissance que *l'autre* langue apporte. Cela marque une étape d'intériorisation de la langue. La forme marionnettique s'efface. L'emploi de cette

autre langue demande au public de déplacer son écoute vers la musicalité et le jeu non verbal. Les repères d'espace, après le décrochage du rideau, sont devenus mobiles. Le temps de l'histoire qui racontait l'absence est interrompu. Dès lors, *Rien ne sert de courir*, il n'y a *Aucune route aucun chemin / Aucune trace rien / Aucun chemin tracé*. Nous basculons dans une autre temporalité. L'espace se resserre, dans le jeu avec le tissu et l'interrelation des langues française et du breton, autour du corps de notre clowne. Une *autre* présence au texte est appelée. Le jeu s'ancre sur un point du plateau et n'en bougera plus jusqu'à la fin du spectacle. Ce point est l'endroit d'un centre. Ce dernier ne s'appuie sur aucun des repères offerts par les scènes que nous avons mises en jeu : la scène quotidienne du théâtre où le public s'est installé ; la scène imaginaire du Moi, donnée par la clowne et le drame qu'elle porte ; et enfin l'Autre scène symbolique qui a révélé la présence d'une autre voix. Le centre est tout à la fois en lien avec l'extérieur, le public, et tourné vers l'intérieur, relié à la terre, aux origines.

Cette *autre* présence permet alors l'expression de l'essence d'être au monde de notre clowne. C'est la voix d'une féminité qui, ayant pris sa place, affirme sa parole. Le texte commence par les mots *Toi l'Homme* et questionne la position centrale qu'il occupe : *ce centre que tu t'attaches à ne pas vouloir abandonner [...]*. Il s'adresse à l'amoureux absent mais aussi au public que la configuration de la scène de théâtre installe dans un face à face duel avec la clowne. Enfin, il s'adresse à l'ensemble des êtres humains qui, dans leur rapport au monde et à la nature, se placent en position de supériorité au risque du déséquilibre. La rencontre avec l'autre a lieu dans ce moment du spectacle et s'inscrit dans une présence que symbolise un mot. Ce mot n'est plus que son et pas encore tout à fait musique : *un accord*.

2.2.3 Notre exigence d'une intimité de liens renouvelée avec la vérité de l'écriture

C'est notre sensibilité, notre intimité d'auteure et interprète, qui a constitué le terreau de la création. Nous entretenons avec cette dernière un rapport de vérité. Cette vérité est une notion en mouvement. En effet, pour la rédaction du présent mémoire, nous ne sommes plus, comme être et auteure, au même endroit d'intériorité et de résonance au texte qu'au moment de l'écriture. Le temps de l'écriture a cédé la place à celui de la mise en jeu puis à celui de la représentation, et enfin, à celui du retour à la scène du quotidien. Chacune de ces étapes

correspond à des moments de vérité différents. Il s'agit donc à chacun de ces moments de renouveler nos liens d'intimité véritable avec le texte. Atteindre une vérité dans l'interprétation suppose que cette intimité soit celle qui relie la vie, la scène du Moi, à la scène de l'imaginaire. Or, la pratique du spectacle, au fil des représentations, en développe la connaissance technique : repères de texte, de déplacements, de mouvements ; repères émotifs et kinesthésiques etc. La tentation pour l'auteur-interprète de s'asseoir sur ces repères et d'offrir au public une machine bien huilée est grande. Le spectacle peut devenir un objet scénique. La proposition artistique s'inscrit alors dans ce que nous pourrions appeler une esthétique de la distance. L'esthétique que nous recherchons, ainsi que nous l'avons vu, est tout autre. Elle est celle d'une proximité, voire d'une commune présence, entre l'auteur-interprète en scène et le public. La recherche d'une vérité qui relie la vie aux scènes du Moi et de l'imaginaire implique un mouvement. Ce dernier naît du déséquilibre intérieur de l'auteur-interprète qui place ses appuis techniques à la marge du ou des sens qu'il souhaite porter dans son jeu. Dès lors, cette démarche esthétique relève d'une éthique. Nous allons à présent nous attacher à préciser le contenu que nous faisons porter à cette démarche éthique.

Le solo *Tous les matins qui chantent* est né d'un besoin vital, d'une nécessité intérieure. Le moment de la création absorbe temporairement l'exigence intérieure. Le processus de création, jalonné d'étapes, se caractérise par une succession de commencements et de fins. Face à la nécessité d'une prise de parole, chaque fin d'étape exige une suite. Chaque recommencement implique un passage. Ce dernier fait écho à la chute ou à l'échec de l'Auguste sur scène et à son rétablissement. Le passage que nous évoquons dépasse, dans sa vocation, celui qui permet le face à face de l'auteur-interprète avec le public. Il est, sur le plan métaphorique, celui de l'acceptation de la solitude de l'être face à l'angoisse de la mort. Ce dernier passage est inévitable ; la chute clownesque en est la métaphore. Le passage de l'artiste à la scène relève, quant à lui, du contingent, à l'exemple de la chute comique. Des liens subtils nous relient à notre intériorité, à l'autre et, au-delà, à la vie. Ce sont ces liens qui permettent une acceptation de notre condition humaine.

CONCLUSION

Le temps de la rédaction de ce mémoire a offert un espace de maturation. Nous avons retravaillé sur le solo *Tous les matins qui chantent*. Nous avons été accueillies, la metteuse en scène et moi ainsi que les différents membres de l'équipe de création, au sein de différents lieux de résidence en Bretagne. Il s'agissait pour nous d'étoffer la création de ce que nous considérons à présent comme un poème scénique ou, pour être plus précis, un poème théâtral pour femme clowne. Le texte poétique, rédigé sous forme fragmentaire, fait en effet partie d'un ensemble d'éléments d'écriture rassemblés dans la composition scénique du spectacle. Le jeu clownesque et le mime, le jeu avec l'objet (gant et tissu), la lumière et le son nous ont permis, avec le texte, d'écrire notre poème.

Dans une perspective de diffusion, nous souhaitons que le spectacle soit identifié à une « petite forme ». Il s'agit d'une création légère techniquement et offrant la possibilité d'être jouée dans des lieux non spécifiquement destinés au théâtre. Sur le plan de la conception, cela nous conduit à ne pas dépendre du cadre scénique et technique de la représentation. Notre espace de jeu se structure, ainsi que nous l'avons toujours souhaité, autour du tissu qui est aussi notre rideau de scène. Ce tissu est le seul endroit de repli pour l'interprète clowne. Nous circonscrivons le jeu dans un espace aux dimensions limitées à 4 mètres sur 4. Le principe d'un système d'éclairage vidéo autonome a été retenu.

Avec le recul, nous considérons l'essai scénique présenté au studio Claude-Gauvreau comme un canevas théâtral élaboré. Ce canevas est la structure mise en place pour évoluer, en qualité de clowne, vers un autre niveau de sensibilité de jeu. Ce passage témoigne d'un accord entre une parole intérieure et la qualité de jeu exigée par cette sensibilité. Il nous apparaît à présent que le jeu clownesque peut être poussé. Nous n'avons pas engagé le jeu avec le gant jusqu'à amener un homme du public à franchir la limite du plateau ou à nous-même accéder aux gradins ou à l'espace du public. Or, notre texte évoque la distance qui nous sépare l'un de l'autre : *Tu es là-bas de l'autre côté*. La mise en jeu, en se posant comme une traduction littérale du texte, constitue une accroche qui, tout en permettant d'asseoir la justesse d'interprétation, perd tout intérêt dramaturgique. Ce moment du texte a été coupé

dans notre version actuelle. Notre expérience du jeu nous permet à présent de jouer, en invitant quelques membres du public sur le bord de l'espace scénique, sur la limite spatiale qui sépare la clowne du public. Parallèlement, nous élaborons un autre niveau de sens qui conduit à recomposer et à compléter l'écriture. Le tissu figure l'accès à l'espace intérieur ou l'Autre scène coiffée d'imaginaire ainsi que nous l'avons dit précédemment. Notre clowne engage un dialogue avec cet espace ou cette scène après s'être saisie du tissu dans la dernière partie du spectacle. L'autre clowne en scène qui naît à ce moment du solo est un être en accord avec son principe féminin. Ce principe, présent en chaque être, homme ou femme, est celui d'un accord avec le cycle de la nature. Un texte complémentaire a été écrit. Il n'a pas été intégré au sein de la version finale du spectacle. Il en nourrit cependant l'écriture scénique actuelle : *Chaque lune mon ventre me rappelle qu'une force me tient là, accrochée à cette terre dont je suis une des éclosions intimes*⁹⁵. Le texte *Toi l'Homme* est une adresse à l'humanité et non spécifiquement aux hommes au sens d'êtres masculins. Il parle de la nécessité que nous avons hommes et femmes d'écouter un autre rythme que celui de notre monde coupé de ses liens avec le vivant : *N'oublie pas que j'enfanterai et que ton monde, s'il choisit d'attendre le mien, devra interrompre là sa course.*⁹⁶

⁹⁵ Extrait du texte complémentaire à l'écriture du spectacle.

⁹⁶ *Ibid.*

APPENDICE

PARTITION DU SOLO TOUS LES MATINS QUI CHANTENT

MOUVEMENTS et TEXTE

Derrière le rideau, de dos :

*premières notes de musique et entrée
de dos du personnage. Le texte
« Voix des origines » enchaîne en
voix-off. Mouvements lents – mime - :
jeu de dynamo rythmes, suspensions,
légères accélérations puis
ralentissements.*

LA VOIX DES ORIGINES (voix-off) :

Regarde-moi bien

Herbe folle souffle enlacé

alentour d'une jonquille simple

à corolle or

Regarde-moi bien

**Râle d'eau limpide clapotant à
la surface**

**Plongeant fendant l'âme par
son bec**

**Acéré lacérant trèfle d'eau et
sourir d'Amarante**

Regarde-moi bien

**Patte folle qui creuse sans amer
ni amarre l'étendue la chair
terre fertile territoire antre du
cri lieu**

**La parole de toute origine
Celle qui ne s'écrit pas**

Regarde-moi bien

Sans heurt ni détour

**Nuit noire et lovés là comme
loups**

Peur première rires larmes

INTENTIONS

Étonnement dans un corps dessiné

Colère

Cœur arraché

Corps laminé

Dans le jeu physique, privilégier la latéralité (visage toujours tourné vers le mur et mouvements limités par la largeur du rideau) ; se caler sur la rythmique musicale et non le texte.

Quand le noir se fait, la clowne se retourne et se place derrière le rideau. Regard au public.

Elle tente d'approcher son visage du public mais elle est bloquée par le rideau.

Jeu avec l'index pointé sur le rideau, sur l'ensemble de la surface, évoluant vers le pointage de l'index et du pouce alternativement des deux côtés du rideau en aller-retour et tour sur soi.

Le jeu s'accélère progressivement.

Entrée sur scène index pointé et regard dirigé vers Cour.

Jeu de découverte du public et d'élans interrompus en aller-retour vers le rideau et vers Cour jusqu'à un arrêt face public.

La clowne étonnée et intéressée observe le public. Elle est gênée par le rideau et voudrait rejoindre le public. Elle ne comprend pas qu'elle puisse voir le public et ne pas passer.

En s'interrogeant avec son index, elle découvre qu'elle peut pousser le rideau pour s'en dégager et se met ainsi à chercher une sortie. Elle finit par approcher d'un des bords du rideau, découvrant ainsi la sortie latérale. Elle en est surprise puis effrayée car le public est là. Elle veut réfugier son index de l'autre côté du rideau mais se trouve confrontée à l'autre limite du même rideau – même réaction-. La clowne est alors face à deux choix « impossibles ». Une frayeur répond à l'autre en s'accroissant. Sa pensée n'arrive pas à suivre : ce sont ses pouces et index qui la guident. L'index gagne et la pousse à entrer sur scène.

Elle est tout à la fois étonnée, surprise, gênée et effrayée. Ses émotions la dirigent, tentant de la ramener derrière le rideau ou vers une sortie inexistante (Cour).

La clowne se déplace lentement vers le gant placé au milieu de la scène. Elle regarde et se déplace légèrement pour une adresse successive (index pointé – pouce pointé) vers les techniciens puis vers le public (plusieurs personnes selon la dynamique).

Son regard se pose au plafond.

Le ramassage du gant devient une mise en jeu de l'imaginaire du personnage : patinage sur un pied qui devient lever de patte de canard pour le soulever. Elle enfle le gant (main droite) et s'amuse à un décompte des doigts :

LA CLOWNE, le pouce dressé face au public,

1, (Elle dresse l'index et le majeur.)

2. (Puis c'est au tour de l'index)

One, 1. (Elle lève sa main en position de « patte d'oie ».) 2, two, 2.

Prenant son courage à deux mains, elle finit par assumer le face à face avec le public.

Elle découvre avec surprise le gant, s'approche aiguillée par la curiosité et s'interroge. Regardant le public, elle a l'idée d'un gant de technicien. La question associée au doigt pointé est : « Est-ce à vous ? ». La réponse exprimée ou implicite est : « Non. ». Elle regarde le gant et la nouvelle interrogation qui s'adresse cette fois à quelques personnes du public est : « C'est peut-être vous alors ? » ; « Je suis sûre que c'est vous ». Le niveau de perplexité monte.

« Est-ce à quelqu'un sur la scène ? ». Elle observe l'espace de la scène. Un sentiment d'isolement l'envahit. « Non, personne. ». Une idée la saisit soudainement. Elle la renvoie au public : « Le gant est tombé du ciel ?! » ; « Mais non : rien. »

Elle oublie sa perplexité et s'intéresse à l'étrange objet à terre. Elle passe de la joie de l'amusement au sentiment d'échec.

Elle s'amuse dans la démonstration au public. Elle passe de l'étonnement à la joie de la découverte de cette gestuelle qu'elle crée. Puis elle essaie de reproduire le « miracle » : « Ça marche ! » Sa joie renouvelée, elle mêle avec confusion le français et l'anglais. Un sentiment de ratage l'envahit. La confusion de langue

(Elle poursuit avec l'auriculaire.) 1
(Puis elle présente trois doigts au public) 2, two.

(Elle continue avec le majeur) One.

(Elle place sa main droite en position palette.) 1, (Elle termine par sa main gauche en position palette également.) 2.

Enfin, elle place ses mains, paumes face à face, et les fait se rejoindre. Elle regarde le public, ses doigts se croisent.

Deux, le beau chiffre

Elle parvient avec difficulté à séparer ses mains. Les mains sont à nouveau face à face.

Une coupure, ses mains s'éloignent l'une de l'autre.

Un océan, elle lâche son jeu et ses mains retombent le long du corps.

Une rature le sang,
elle regarde sa main et retire le gant

Sans toi

Elle se met à jouer à « l'Homme invisible » : elle place le gant sur la main droite, se tourne vers le public et dessine du regard la silhouette de l'homme, à Jardin. Le gant devient la main de l'Homme. Elle renvoie du regard ses sentiments au public.

L'autre côté de mon road mov'
à deux, il s'est tu
L'envers du corps à nous deux,
il se tait

Je suis plus belle que toi

reprend. Elle essaie de se rattraper. Un sentiment d'échec et une très grande gêne l'envahissent. Elle se rattrape d'urgence et, rassurée, se calme.

Elle crée une complicité avec le public.

Elle soupire de contentement.

Un sentiment d'amour l'envahit.

Son étonnement devient un sentiment de panique. Elle retrouve son calme.

Un sentiment de gravité s'empare d'elle.

Elle se dit qu'elle exagère toujours un peu.

Un sentiment d'échec s'empare d'elle. C'est douloureux. Elle est agacée, se sent seule et soupire.

Elle est convaincue que son idée est merveilleuse et se laisse prendre à son propre jeu : plus le regard précise le contour, plus le sentiment d'admiration face à la beauté de l'Homme s'accroît.

Elle constate l'absence de l'être aimé.

Elle lui lance un défi mais elle est soudainement emportée par ses émotions.

Elle se déplace en direction de Jardin pour revenir, observant l'espace de la scène autour d'elle, de profil vers Cour. Ayant choisi un espace, elle s'arrête et s'assoit avec l'« Homme invisible », main droite posée à terre. Ils sont côte à côte. Le regard de la clowne se pose sur le public mais, comme tirée par le bras, elle est rapidement plaquée au sol.

Elle se remet rapidement d'aplomb et, toujours assise, fait à nouveau face au public puis tourne son regard vers l'Homme.

Elle renvoie ses émotions au public.

Elle est à nouveau tirée vers l'arrière.

Le jeu de dialogue avec « l'Homme invisible » et les renvois d'émotions au public se poursuivent.

De nouveau allongée, son corps bascule sur le ventre, côté jardin. Ses jambes sont à demi pliées. Elle commence alors un jeu de sensations où ses pieds se frottent, se touchent puis se séparent. Des rires et des petits cris viennent ponctuer le jeu. L'interprète a pris le temps de retirer le gant et de le placer sur la main gauche.

Le corps bascule puis roule à droite. La clowne, à nouveau assise face au public, pose alors la main avec le gant à gauche de manière à signifier le changement de position du couple fictif.

Elle replace son pantalon, sa coiffure.

Elle est émerveillée par l'endroit qu'elle vient de découvrir.

Le bonheur est total. Un dialogue intérieur s'instaure entre la clowne et « l'Homme invisible » :

« Mais qu'est-ce qu'il fait ? Il m'embrasse ! ». Elle est saisie d'émotions contradictoires: elle est tout à la fois contente, surprise et confuse : « Mais qu'est-ce que tu viens de faire ? Il exagère ! Oh, là, là !! Mais il y a du monde qui nous regarde ! ». Elle cherche à s'excuser auprès du public.

« Tu me chatouilles ! »

« Oh ! », « Ah ! », « Ouh ! »,
« Oh ! »

Elle est complètement bouleversée et son regard est totalement allumé.

Elle est terriblement gênée et, dans un premier temps, tendrement émue.

Elle jette un regard à « l'Homme... »
et renvoie ses émotions au public.
Elle pousse légèrement le gant
comme on pousserait une main et
renvoie ses sentiments au public.

Elle abandonne alors le jeu avec
« l'Homme invisible » en retirant
vivement le gant. Elle reporte son
attention vers le public.
Son regard s'arrête sur un homme.
Elle renvoie ses sentiments à
l'ensemble du public.
Revenant à l'homme, elle tente de le
séduire, toujours en incluant le public
dans le dialogue.

Puis, parvenue à apprivoiser
l'homme du regard, elle se lève et se
dirige vers lui. Elle offre alors à
l'homme la tentation de saisir le gant
sur le mode « Le veux-tu ? Tu n'en
veux pas. »
Le gant devient la main de
« l'Homme du public ». Elle pose
alors ce « gant main » sur l'épaule et,
penchant sa tête vers le gant,
s'adresse à l'homme.

**Tu es là-bas de l'autre côté
Là où seul le regard s'expose**
Elle regarde le public et l'adresse se
déplace à la communauté présente
dans la salle.
**Ici, je guide ma destinée sur un
fil d'Ariane mais aucun prénom
ne vient me consoler** (Elle jette un
dernier regard à « l'Homme du
public »)

Elle constate, abasourdie, qu'il dort.
Elle est complètement déçue.

Elle déplace alors le dialogue de
l'Homme à la communauté du
public : « Nous sommes ensemble ».

Elle est fascinée : « Qu'il est beau !
J'aimerais bien, mais je n'ose pas. »
Je ne suis pas sûre de ses sentiments,
ni des miens. J'en perds mes
moyens. Il est vraiment, absolument
fascinant ! Je fonce ! Pas trop
vite. Vous pensez que ça marche mes
essais ? »

« En veux-tu ? C'est pour toi. Tu n'en
veux pas ? Veux-tu être mon nouvel
amoureux ? »

Le jeu amoureux évolue vers un
dialogue, toujours avec le public,
incluant un être absent.

Elle exprime son sentiment de
solitude et d'abandon face à
l'absence.

En rire ne donne rien
En pleurer non plus
Mon regard tendu vers le tien
érige un temple fait d'air et de
tempêtes
Ton regard reconnaît mon
silence

Absence de mots

Présence à nous âmes

*La clowne retire délicatement le gant
de l'épaule et le dépose à terre au
bord du plateau. Elle entame un
nouveau jeu de séduction avec le
gant. Elle enchaîne une série de
postures féminines stylisées. Une
nouvelle fois, elle fait partager au
public ses sentiments :*

- elle essaie une pose au regard
intense,*
- une cigarette imaginaire aux doigts,
elle se déplace vers Cour,*
- sur la pointe des pieds, le bassin en
arrière et la poitrine en avant, elle se
déplace en accélérant le mouvement
vers Jardin,*
- par un mouvement déhanché
continu, elle marche en diagonale
puis, en ligne droite vers le fond de
scène (lointain), dos au public,*
- elle prend une pose confortable,
jambe gauche en avant et main
droite posée sur la hanche.*
- elle enchaîne par une autre pose de
confort, jambes écartées et mains sur
les hanches. Elle ponctue cette pose
d'essais de regard intense.*
- elle se lance dans une course
aérienne vers l'avant-scène. Dans le*

Elle évoque l'absence mais aussi la
communauté de présence.

Le gant devient un objet-symbole (un
fétiche ?) du rapport de la clowne à
l'amour.

Elle tente d'attirer l'attention du gant,
tout en prenant un air détaché. Elle
cherche et aimerait parvenir à
donner l'image d'une féminité
pleinement assumée mais a le
sentiment de ne pas y parvenir. Elle
n'a pas confiance et en perd ses
moyens. Cependant elle essaie
encore et « fait comme si... » c'était
« ça ». Elle y croit un moment, mais
doit faire face à l'échec de la
proposition.

même temps, par un jeu de mouvement coordonné de rejet de mains et de rotation de tête, successivement à gauche et à droite, elle figure le mouvement de cheveux longs,

-ayant rejoint l'emplacement du gant, elle s'assoit et enchaîne des poses. En les croisant et décroisant, ses bras et jambes s'emmêlent, d'autant plus qu'elle accélère le changement de posture.

Elle s'arrête alors face au gant qu'elle observe intensément.

Elle renvoie ses sentiments au public.

Elle se relève, recule et, face au public, s'adresse au gant :

Je ne suis pas là pour te plaire

Elle renvoie au public ses sentiments.

Au fond je ne suis qu'une peau

Elle jette un regard rapide au gant.

Ne t'attacherais donc tu qu'à cette toile là

Oubliant le gant,

Bel oiseau beau tableau bel éphèbe

J'aimerais te voir nu plus souvent

Toujours feignant le « comme si de rien n'était », elle semble avoir pris un peu d'assurance. Elle cherche à se concentrer, mais ne semble plus très bien savoir où elle en est. Elle s'énerve de plus en plus.

Elle ne comprend pas pourquoi le gant ne réagit pas. Elle réalise soudain que ce n'est qu'un gant ! Se sentant alors parfaitement ridicule, elle se demande ce qu'elle fait là, assise, s'adressant à un gant. Vexée et outrée, elle décide d'assumer la situation.

Elle s'affirme avec colère mais, surprise par l'intensité de sa réaction, elle se demande si elle n'est pas allée trop loin.

Elle prend conscience de l'absence d'intérêt de l'autre pour ce qu'elle est vraiment. Elle use alors de fausse naïveté, introduit l'ironie pour renverser le rapport de pouvoir. Elle s'adresse à l'Homme, au sens large, à l'Autre. Elle se demande à nouveau, a posteriori, si elle n'est pas allée trop loin. Mais une gravité douloureuse s'installe, ne lui laissant plus l'espace de la remise en question.

**Je dois travailler, bosser,
bûcher, potasser, cravacher
Laver ma bouche rongée de
mots qui n'ont pas amerri
Jusqu'à l'oubli
Je travaille, potasse, bosse,
bûche, cravache
Efface toute trace d'un
effondrement de femme
transmis, hérité
Lame de fond qui n'en finit pas
de ravager chaque élan,
chaque pensée rayonnante en
son rivage**

**Je veux à présent, maintenant,
à l'instant donner libre cours à
ma rime sauvage**

Faire de toi Homme ma muse

*Elle s'avance vers le gant, le ramasse
et l'enfile. Puis elle retire le second
gant, caché sous la chemise, jette un
regard au public et l'enfile
également.*

Elle est saisie par la nécessité intérieure d'une autonomie, d'une liberté. Ces dernières exigent d'être obtenues, dans l'instant. La colère qui la submerge, et s'exprime avec une sorte de maladresse enfantine, témoigne des forces instinctives qui l'habitent. Ce moment, qui lui permet de libérer des émotions profondément enfouies, provoque une sorte de catharsis. Dès lors, la gravité qui s'exprime en elle n'est plus douloureuse. Une autre facette du personnage émerge, introduisant un second degré dans le jeu. La clowne s'amuse à se parodier elle-même. Elle se réapproprie le rapport au monde et aux objets, les attitudes et comportements émotifs qui la définissaient jusque-là, pour mener le public sur d'autres terrains. Ce public quitte la position d'observateur complice pour être l'objet complice des « détournements de jeu » de la clowne. Le gant est l'objet-symbole de ce renversement du jeu ; la clowne semble dire : « Je vais m'amuser avec toi, comme avec ce gant. » ; « Eh oui ! Surprise ! Ce n'est qu'un jeu depuis le début. Mais, au-delà, je plonge dans les souvenirs de nos échanges, de nos dialogues. Ces gants, qui habillent mes mains, déroulent ces souvenirs. Nous luttons pour exister l'un par rapport à l'autre, l'un avec l'autre ; l'un malgré l'autre et l'un sans l'autre. »

Toujours en lien avec le public, elle commence un jeu gestuel autour des mots « Toi Moi » et leur déclinaison en « Je Tu » :

Toi (et) Moi. – Le bras gauche est tendu vers l'avant avec la main en position « palette », la paume vers ciel. La paume se retourne vers le sol. -

TOI TU... - Le bras droit, la main en position « palette », pointe sur la ligne d'horizon, à la latérale du corps. Il coupe vers le bas -

Moi Je. – Le bras droit est à demi plié et, la paume de la main vers ciel, balaye la ligne d'horizon. -

MOI Je tu(e). – Le bras gauche est plié à angle droit, en position latérale, le poignet cassé, la main ,paume vers le ciel, à l'horizontale. Le poignet se redresse en position verticale palette puis le bras bascule en direction du public, s'arrêtant sur la ligne horizontale avant.

- **TOI TOI TOI,** – Les deux bras, dans le prolongement latéral du corps, alternent des mouvements de battement de type « frappe de l'eau » sur la ligne horizontale. -

tu TU (e). – Le bras gauche, la main toujours en position palette, s'étire à la verticale, dans le prolongement du corps. -

TOI-moi, TOI-moi, – La main droite vient taper le dessus de la tête. Dans le même temps, la jambe droite se soulève, toujours sur le plan latéral, et vient repousser la jambe gauche.

Les mains dirigent le jeu et leurs mouvements expriment alors les émotions qui traversent ces souvenirs.

Un même mouvement de la main et c'est la jambe gauche qui se soulève, pour repousser la droite. Le corps rejoint alors la position « Eiffel », bras tendus à 45° vers le ciel -

Je Je JE JE. – Les bras sont à demi pliés, en avant du buste, les avant-bras, perpendiculaires au corps. Les mains, toujours en position palette, réalisent des battements vers l'intérieur (comme les lamelles d'un jeu de flipper). -

tu tu TU tutttutututu(e). – Les pouces et index des deux mains, joints l'un à l'autre au niveau de la première phalange, et les autres doigts ouverts en éventail, les mains assurent des mouvements de battement libre. -

Tu(e)toi. – Les mains, poings serrés, sont tendues au plan latéral, sur la ligne d'horizon. Les pouces repliés se tendent vers le ciel, successivement à gauche et à droite (comme un briquet qui s'allume). -

Tutoi(e) Moi ?! – Les deux mains dessinent un cube dans l'espace, en traçant avec la main en position « palette », trois côtés : la ligne horizontale du dessus (paume de la main vers le sol) ; la ligne verticale et la ligne horizontale du dessous, paume vers ciel. -

Toi (et) Moi, – Les bras sont tendus, toujours sur la ligne d'horizon, la paume des mains vers le ciel. Un mouvement d'étirement latéral déplace et déséquilibre la ligne verticale du corps.

Les jambes s'écartent, le corps se place en position « Eiffel », dans une série de suspensions, à gauche et à droite. –

Tu toi-MOI. (Tu es à moi) ! – Les mains réalisent un mouvement d'enroulements de haut en bas, face au ventre, dans un sens puis dans l'autre. –

(En tout cas) **JE.** (pense comme ça.) – Le bras droit est tendu vers le ciel, dans le prolongement du corps. La main en position « palette » change d'orientation, par un mouvement de rotation du poignet. –

toi tu (fais comme tu veux.) – Les bras tendus, formant entre eux une série d'angles à 45, 90, 180 etc. cherchent différentes orientations dans l'espace. –

JE toimoi (t'aime.) **Toi moi toi, toimoitoi,** (tout à) **toimoi.** – Les mains lâchent la position « palette » pour prendre la position « marguerite » (mains ouvertes). Dans un mouvement alternatif, les mains tentent successivement de « rejoindre le cœur » et de « repousser le ciel ». Les mains, paumes vers le cœur, font face à un recul du corps. Les mains, quant à elles, paumes vers le ciel, tentent de pousser en direction des diagonales gauche et droite. Les mains tentent ensuite de saisir des parcelles de ciel pour les ramener vers le cœur. –

JE (te) TOI (veux) ! – Les bras se tendent en direction du public. Les mains sont toujours en ouverture « marguerite ». Le buste bascule en arrière, tandis que les jambes glissent et se tendent successivement à gauche et à droite vers l'avant, les doigts de pieds en ouverture.

Tu(e)moi ! (sourir) – Le corps reprend une position verticale, et un mouvement de balancier sur le plan latéral s'opère en alternance à gauche et à droite. Les bras le long du corps, un jeu d'ouverture et de fermeture des mains, en alternance, mais aussi en coïncidence gauche-droite, s'engage. –

Tu (me) TU(e) – Des rotations de buste à gauche et à droite, les bras relâchés, les mains en position « coquille », prolongent le précédent mouvement. –

Moi JE, MOI JE ! moi je moi je MOI MOI MOI ! MOI ! Moi, Moi... M o i – Un jeu de jonglage avec des balles imaginaires commence. Les mains en position « coquille » se répondent, allant dans la même direction, ou s'opposent, dans face à face ou un dialogue terre-ciel. Enfin, le mouvement de lancer se dirige vers le corps qui lui-même s'implique et répond. –

[Ce jeu est à adapter en fonction de la rythmique qui s'installe, en accord avec le public.]

Enchaînement en langue bretonne :

**Redeg ne dalvez da netra netra
Hent ebet, gwenojenn ebet**

« Ces souvenirs me ramènent à ce que je suis... Mais qui suis-je ? »

Cette interrogation réveille une voix enfouie, venue des profondeurs, de ses origines. Elle s'exprime dans une

Roud ebet netra

La parole est interrompue par des cris de mouettes émis depuis différents endroits de la salle. Ces sons dirigent l'attention de la clowne et ses déplacements.

Au premier son, elle regarde le public, puis se dirige vers les techniciens.

Les cris de mouettes viennent du public. Elle se retourne à nouveau et marche vers le centre du plateau, s'arrête, regardant le public.

Un nouveau son est émis, cette fois depuis l'arrière-scène. La clowne fait demi-tour dans cette direction. Elle se retrouve alors dos au public. Elle se nettoie les oreilles, tout en jetant des regards aux spectateurs.

langue inconnue. Elle est surprise mais se laisse envahir par cette voix.

Elle est surprise et se demande :
« Mais d'où vient ce son ? »

Intriguée, elle pense, sûre d'elle, que le son a été provoqué par les techniciens. Mais, lui assurant par gestes qu'ils n'y sont pour rien, elle est déconcertée.

Elle engage un dialogue non-verbal avec plusieurs spectateurs, tentant de découvrir qui a provoqué les sons. Le sous-texte peut être le suivant :
« Non, mais là ! C'est vous qui me faites des blagues ! Toi, Non ? ! Toi alors ! Bon, je suis sûre que c'est toi ? ! ».

Le dialogue est interrompu.

Elle attend, n'entend plus rien et vérifie si ce n'est pas à présent son audition qui lui fait défaut. Elle réalise que le public l'observe dans ce jeu de « débouchage » d'oreilles. Elle se tourne vers les spectateurs, gênée, et s'excuse par une expression non-verbale. Elle poursuit la vérification de son appareil auditif, à l'abri des regards. Mais, en passant de la première à la seconde oreille, elle oublie la présence du public et recommence, sans plus de gêne, son inspection auriculaire.

Un cri provient cette fois du côté Cour. La clowne jette à nouveau un regard au public et se précipite dans cette direction. Elle s'arrête et renvoie des regards au public.

Enfin, le point d'émission des cris de mouettes se précise côté Jardin, au niveau du rideau. La clowne se place alors près du tissu et se faufile à l'intérieur, guidée par sa main droite.

Elle touche de la main droite le rideau, en hauteur, et la « carte postale sonore de Bretagne » se déclenche. Un jeu de lumières l'accompagne.

Sa main gauche prend le relais, en hauteur, et déclenche les chansons d'enfant en breton « Gwilhom ».

Elle glisse sa main vers le bas du tissu.

La clowne regarde le public puis, revenant au tissu, elle commence à le serrer dans ses mains et à tirer dessus.

Le rideau se détache. Dans le même temps, le jeu de lumières et « la carte postale sonore » sont interrompus. Le regard de la clowne se fige sur le rideau à terre puis elle renvoie ses émotions au public.

Son regard revient au tissu. Elle manipule ce dernier de la main gauche jusqu'à fabriquer une forme marionnettique.

Le questionnement de la clowne cède peu à peu la place à une irritation.

Elle n'est pas rassurée. Elle prend cependant son courage à deux mains pour tenter le passage. Sa première réaction de surprise s'estompe et laisse place à la curiosité. En touchant le tissu, elle réalise qu'il réagit comme une matière sonore. Ses gestes sont motivés par la curiosité et le mouvement intérieur que donne une forte intuition. C'est un voyage intérieur dans un univers qu'elle redécouvre et qui fait écho à sa terre d'origine.

La clowne, toujours plus intriguée par le sentiment d'étrangeté que provoquent en elle cet écho sonore et cette matière lumineuse, veut s'approprier l'objet-tissu qui court sous ses doigts. Lorsque le rideau tombe à terre, elle reste figée, ne comprenant tout d'abord pas pourquoi le son et la lumière se sont éteints. Réalisant que son geste a ôté « toute vie » au tissu, un sentiment complexe, mêlé de culpabilité et d'incompréhension, monte en elle.

Elle commence par chercher fébrilement où se cachent le son et la lumière puis, se laissant happer par la matière, l'envie lui prend de fabriquer une forme.

La clowne regarde la forme puis revient au public.

Commence alors une manipulation marionnettique du tissu et un jeu de regards entre la marionnette et la clowne, ponctués de renvois au public.

Guidée par la marionnette, la clowne avance de deux pas en direction de l'avant-scène.

La clowne s'exprime en langue bretonne :

Redeg ne dalvez da netra netra
Regards de la marionnette en direction de la clowne.

LA VOIX DES ORIGINES :

Rien ne sert de courir rien

Des mouvements amples et continus de la marionnette accompagnent le texte. Un dialogue de regards, entre la clowne, la marionnette et le public, ponctue l'échange verbal.

LA CLOWNE :

Hent ebet, gwenojenn ebet

LA VOIX DES ORIGINES :

Aucune route aucun chemin

LA CLOWNE :

Roud ebet netra

Très heureusement surprise du résultat, elle partage ses sentiments avec le public. La forme prend vie et, s'engage avec la clowne un jeu de découverte mutuelle. La marionnette affiche une certaine « distance », par rapport à la clowne. Son attitude n'est pas fusionnelle à l'égard de la cette dernière. La clowne, quant à elle, montre son aptitude à franchir la limite de l'espace de l'autre, avec la séduction naïve de l'enfance. Réalisant la présence du public, la marionnette prend l'initiative d'aller à sa rencontre.

La voix des origines s'exprime à nouveau.

La marionnette, d'abord surprise, regarde la clowne. Cette dernière est désespérée, face à ce qui s'exprime en elle, et qu'elle ne maîtrise pas. La marionnette va, à partir de ce moment, prendre le rôle de « passeuse de voix » : elle se fait l'écho de la voix intérieure de la clowne, qui cherche à se faire comprendre, dans le temps de la rencontre avec le public. Elle traduit donc le texte de la voix des origines exprimée par la clowne.

L'intention de la parole intérieure de la clowne peut être la suivante : « Il n'y a pas de logique dans cette vie, pas de route à s'imposer, si ce n'est la légèreté, donnée par le jeu de la nature. »

LA VOIX DES ORIGINES :

Aucune trace rien

La marionnette se glisse sur la poitrine de la clowne. Un jeu de regards s'engage, toujours entre la clowne, la marionnette et le public. La clowne clôt cet échange par un regard au public. C'est elle qui donne les deux versions français/breton, en se déplaçant vers Cour.

LA CLOWNE :

Roud wenojenn ebet

Aucun chemin tracé

Ma n'eo

Nijadenn an tridig

Si ce n'est

L'envol du Sansonnet

War al linenn heb lodan

An neudenn tanav al liamm ahanomp

La clowne se déplace d'un tour, en direction de Jardin, et s'arrête face au public.

Sur la ligne sans partage

Le fil ténu qui nous relie à

Ar ch'omz deus kement orin

Hini ne vez ket skrivet

La parole de toute origine

Celle qui ne s'écrit pas

La marionnette s'élève jusqu'à une position du bras, poing levé.

Vouez ankounac'het

Komz mouget

Diverkadur gwir

Voix oubliée

Parole étouffée

Le monologue intérieur de la clowne, qui se traduit par un jeu non-verbal de regards est le suivant : « Qu'est-ce qui lui arrive ? Elle est sur mon cœur, accrochée comme un tissu de larmes ! Nous ne formons plus qu'une seule et même voix, qu'un seul et même corps : la voix des origines est venue se joindre à ce que je suis aujourd'hui. »

L'intention peut être celle-ci : « Un lien fragile nous relie à nos origines, quelque chose de commun à tous et que les livres ne peuvent enseigner. »

« Quelque chose qui pointe et s'élève en nous, qui nous relie à un ailleurs, pour dire la violence d'un monde qui ne veut pas écouter ces forces qui nous relient ; d'un monde qui oublie, étouffe. Comme on étouffe la parole instinctive des femmes, celle

La marionnette redescend et le regard de la clowne se penche sur elle.

Rature manifeste

La main droite enlève le tissu du poing gauche ; le tissu est tenu à deux doigts. Le regard de la clowne revient au public.

Toi l'Homme

La clowne place le tissu à la manière d'un voile, sur sa tête.

J'aimerais un instant que tu quittes ce centre que tu t'attaches à ne pas vouloir abandonner, laisser, rejeter, lâcher, laisser filer

J'aimerais te voir rejoindre le bord de ta falaise

Je suis juste en face de l'autre côté

Elle place à présent le voile sur les épaules.

La mienne ma falaise je la parcours depuis des lunes anciennes et des lustres nouveaux dans des intérieurs toujours aussi ravagés

Mais je ne désire plus en parler

Le tissu est lâché, toujours retenu à deux doigts. La clowne s'allonge et glisse le tissu sur son corps ; son visage est découvert. Elle pose son regard au plafond.

Ton ombre encore flotte entre nous deux au milieu

Elle a l'instinct du centre le don du pouvoir

qui les relie aux forces de la vie.
C'est une violence volontaire. »

« Je prends le visage de mes ancêtres-femmes pour te dire ceci : j'aimerais que tu comprennes, que tu quittes tes prérogatives... »

« ...que tu montres ta fragilité. »

« Moi je suis du côté des fragiles, des êtres exposés.»

« Je vis et soigne ma fragilité depuis la nuit des temps. »

« C'est toujours aussi difficile. »

« Reposons-nous un peu. »

« J'observe ton parcours. »

« C'est vrai, tu as bougé mais pas suffisamment à mon goût ! »

*Elle place sa main droite au-dessus
de son visage.*

**Si seulement le soleil pouvait
changer de côté
tu saurais ce que c'est que de
s'étirer
au monde chaque matin dans
un soleil sans éclat
Mais à quoi bon**

*Elle repose sa main à terre et se
tourne vers le public puis elle se
recroqueville et se couvre le visage
du voile.*

**Sur le bord tu es là comme moi
Face à face
Rescapés d'une joute
interminable
Nos regards se croisent au-
dessus du précipice
L'autre entre nous deux est sans
nom**

*La clowne s'allonge sur le ventre, le
menton près du sol. Elle porte son
regard vers Cour.*

**Pourtant à une certaine
hauteur, une lueur, celle d'un
accord, encore mineur
Elle s'assoit, face au public.**

Mais un accord
*La partition musicale au piano
enchaîne.*

*La clowne se relève. Debout sur le
tissu et, toujours face public, elle
donne son texte.*

**Je regarde au-delà, sans
nécessité céleste
Entends mon silence absent de
toute écriture qui s'extrait de**

« Et si nous inversions nos
positions ?! »

« Tu saurais ce que c'est que de ne
pas avoir de place. »

« Je suis saisie par le froid. »

« J'observe à nouveau ton parcours.
Voilà que tu as rejoint ta fragilité, ta
sensibilité, comme moi. Nous nous
sommes battus, nous voilà
rescapés. Nous pouvons enfin nous
rencontrer, malgré l'abîme qui nous
sépare, malgré cette incapacité à
nous comprendre vraiment. »

« À un certain endroit, pourtant, nous
trouvons l'esquisse d'un accord. »

« Mais l'esquisse d'un accord
seulement ! »

« Je regarde devant moi, juste au-
dessus, sans besoin d'une instance
supérieure à laquelle me vouer.
Écoute-moi, personne ne nous a

**ces peaux amères pour te voir
toi**

Autre au-delà du Moi

Le morceau musical se termine.

*La clowne engage une marche lente,
sur place. L'amplitude des
mouvements, d'abord limitée, se
développe. Elle réalise, toujours
lentement et sur place, un
mouvement pour rejoindre la
position diagonale Cour.*

Le NOIR s'installe progressivement.

enseigné cela. Je quitte toute
amertume pour te regarder, te voir
tel que tu es, au-delà de ce que la
voix du désir exigerait.

C'est cela qui guide ma route, c'est
cela que j'emporte sur le chemin de
ma vie, habitée par la joie... »

BIBLIOGRAPHIE

La figure du clown et le cirque :

- Baisez, Mathilde. 1986. «Le rire du diable : étude historique du clown dans une perspective sociale». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 231 p.
- Chambert, Tatiana. 1997. «Sur le sexe du clown: du masculin et du féminin dans le travail du clown de théâtre». Mémoire de maîtrise. Paris 3 : Institut d'Études Théâtrales, 145 p.
- Ciret, Yann, Jean-Michel Guy, et Laurent Gachet (dir. publ.). 1999. *Art Press : le cirque au-delà du cercle*, n° 20 (juillet-sept.), 191 p.
- . «L'arène rouge». 1998. *Arts de la piste : le cirque russe*, vol. 11, n°4 (automne), p.42
- Despot, Adriana Lea. «Three Clowns : Pierrot, Charlie and Jean Genet». 1983. Thèse de Doctorat. Ann Arbor (Mich.), Cornell university : University Microfilms International, 224 p.
- Ekaterini, Flora. 1993. «Interférences entre le cirque et le théâtre contemporains en France». Mémoire de maîtrise, Paris 3 : Institut d'Etudes Théâtrales, 142 p.
- Fabbri, Jacques, et André Sallée. 1982. *Clowns et farceurs*. Paris : Bordas, 199 p.
- Ferla, Patrick. 1984. *Dimitri, clown*. Coll. «Les planches», Lausanne : P.-M. Favre, 98 p.
- Fratellini, Annie. 1989. *Destin de clown*. Lyon : La Manufacture, 213 p.
- Jacob, Pascal, Christophe Raynaud De Lage et Paul Fratellini. 2001. *Les clowns*. Paris : Magellan, 68 p.
- Janick, Vicki K. 1998. *Fools and Jesters in Literature, Art, and History*. Westport (Conn.) : Greenwood Press, 552 p.
- Lecoq, Jacques, Jean Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. 1997. «Les clowns», in *Jacques Lecoq, le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, p. 153-161. Coll. «Cahiers Théâtre/Éducation». Arles : Actes-Sud Papiers.

- Levy, Pierre-Robert. 1991. *Les clowns et la tradition clownesque*. Sorvilier (Fr.) : La Gardine, 327p.
- Rémy, Tristan. 1983. *Entrées clownesques*. Coll. «Scène ouverte». Paris : L'Arche, 285 p.
- Simon, Alfred. 1988. *La planète des clowns*. Lyon : La Manufacture, 318 p.
- Starobinski, Jean. 1983. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Coll. «Champs Flammarion Les sentiers de la création». Genève : Skira, 147 p.
- Ulanov, Ann Beldford, et Barry Ulanov. 1987. *The Witch and The Clown : Two Archetypes of Human Sexuality*. Wilmette (Ill.) : Chiron, 337 p.
- Wallon, Emmanuel. (dir. publ.) 2002. *Le cirque au risque de l'art*. Coll. «Apprendre», n°17. Arles (Fr.) et Paris : Actes Sud-Papiers et CNSAD, 254 p.

La poésie :

- Blanchot, Maurice. 1999. *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*. Tours : Farrago, 110 p.
- Bréchon, Robert. 2005. *Henri Michaux : la poésie comme destin, biographie*. Coll. «Le cercle des poètes disparus». Croissy-Beaubourg (Fr.), Aden, 332 p.
- Ducros, David. 1996. *Lecture et analyse du poème*. Paris : Masson & Armand Colin, 181 p.
- Dupré, Louise. 2006. *Tout comme elle, suivi d'une conversation avec Brigitte Haentjens*. Montréal : Québec Amérique, 110 p.
- . 1989. *Stratégies du vertige : trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Montréal : remue ménage, 266 p.
- Greene, Thomas M. 1991. *Poésie et magie*. Coll. «Conférences essais et leçons du Collège de France». Paris : Juillard, 146 p.
- Guillaume, Daniel (dir. publ.). 2003. *Poétiques & poésies contemporaines*. Cognac: Le temps qu'il fait, 378 p.
- Hayward, Annette. 2006. *La rhétorique au féminin*. Coll. «Essais littéraires». Québec: Nota Bene, 496 p.
- Joubert, Jean-Louis. 2003. *Genres et formes de la poésie*. Paris : Armand Colin, 256 p.

Peyrouse, Anne. 2004. *Humour et poésie*. Coll. «Poésie». Trois-Rivières : Ecrits des Forges, 166 p.

Siméon, Jean-Pierre. 2006. *Lettre d'un poète à des comédiens & à d'autres passeurs*. Chambon-sur-Lignon (Fr.) : Cheyne, 48 p.

Trono, Cosimo. 2003. *Poétique et interprétation*. Paris : Penta et L'Harmattan, 285 p.

Vézina, Christian, D. Kimm, Lise Gagnon, Marcel Pomerlo et Marie-Andrée Brault. 2004. « "Théâtre poétique" ? ». *Cahiers de Théâtre Jeu : poésie-spectacle*, Vol. 112, n°3 (automne), p. 81-122.

Le langage et l'écriture :

Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Coll. «Tel Quel». Paris : Seuil, 188 p.

. 2002 [1978]. *Leçon: Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*. Coll. «Essais». Paris: Seuil, 46 p.

Blanchot, Maurice. 1986 [1959]. *Le livre à venir*. Coll. «Folio/Essais», Paris : Gallimard, 350 p.

. 1988 [1955]. *L'espace littéraire*. Coll. «Folio/Essais», Paris : Gallimard, 383 p.

Cohen, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*. Coll. «Nouvelle bibliothèque scientifique». Paris : Flammarion, 231 p.

Duras, Marguerite. 2006 [1993]. *Écrire*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 125 p.

Nourry, Arnaud. 2005. «Théâtre : le retour au texte ?». *Littérature*, n°138, 125 p.

Le rire :

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1970. *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. du russe par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 471 p.

- Bergson, Henri. 1981. *Le rire : essai sur la signification du rire*. Coll. « Quadrige », Paris : Presses Universitaires de France, 157 p.
- Elliot, Robert C. 1971. *The Power of Satire, Magic, Ritual Art*. Princeton : Princeton Paperback, 300 p.
- Freud, Sigmund. 1992. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Trad. de l'allemand par Denis Messier. Coll. « Connaissance de l'inconscient ». Paris : Gallimard, 442 p.
- Jacquart, Emmanuel. 1974. *Le théâtre de dérision*. Paris: Gallimard, 343 p.
- Vaïs, Michel. 2004. « Est-ce qu'on rit trop au théâtre ? ». *Cahiers de Théâtre Jeu : poésie-spectacle*, vol. 112, n°3 (automne), p. 49-61.
- Vigouroux-Frey, Nicole (dir. publ.). 1999. *Le clown: rire et/ou dérision?* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 220 p.

La question de l'auteur et les enjeux énonciatifs :

- Barthes, Roland. 1993. « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 439 p.
- Blanchot, Maurice. 1981. « Combat avec l'ange ». *Autour de Michel Leiris*. Paris : L'Ire des vents, n°3-4, 185 p.
- Bonnaffé, Jacques, Denis Podalydès, Ludovic Janvier, Christine Montalbetti et Jean Verrier. 2005. « Le spectacle de la lecture ». *Littérature*, n°138, p. 50-72.
- Castro, Ginette, et Marie-Lise Paoli. 2001. *Écritures de femmes et autobiographie*. Pessac (Fr.) : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 351 p.
- Dupré, Louise. 1995. « La poésie en prose au féminin : jeux et enjeux énonciatifs ». *Recherches Sémiotiques, Semiotic Inquiry*, vol. 15, n°3 p. 9-24.
- Gagnon, Lise. 2004. « Le jeu est le "je" : entretien avec Nathalie Derome ». *Cahiers de Théâtre Jeu : La tentation autobiographique*, vol. 111, n°2 p. 124-129.
- Guénoun, Denis. 1998. « L'exhibition des mots : une idée (politique) du théâtre », in *L'exhibition de mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, p. 9-90. Coll. « Circé/Poche ». Belfort : Circé.

Lichtman, Susan A. 1996. *The Female Hero in Women's Literature and Poetry*. Lewiston (N.Y.) et Queenston (Ont.): E. Mellen, 81 p.

Lucet Sophie et Jean-Louis Libois (dir. publ.). 2003. «L'acteur créateur». *Double Jeu : Théâtre/Cinéma*, Centre de Recherches et de Documentation des Arts du Spectacle, Caen : Presses Universitaires de Caen, n°1, 190 p.

Masson, Catherine. 1995. *L'autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*. Paris : L'Harmattan, 136 p.

La philosophie et la psychanalyse :

Barbaras, Renaud. 1999. *Le désir et la distance : introduction à une phénoménologie de la perception*. Coll. «Problèmes et controverses». Paris : J. Vrin, 176 p.

Freud, Sigmund. 1983 [1933]. «L'inquiétante étrangeté», in *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 163-210. Trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Édouard Marty. Paris : Gallimard.

. 1967 [1926]. *L'interprétation des rêves*. Trad. de l'allemand par Isabelle Meyerson. Nouv. éd. rév. par Denise Berger. Paris : Presses Universitaires de France, 573 p.

Guénoun, Denis. 1998. «Sur le rapport théâtre-philosophie», in *L'exhibition de mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, p. 122-131. Belfort : Circé.

Lemosof, Alain. 1992. «Psychanalyse et théâtre», *Esquisses psychanalytiques*. Paris : Centre de Formation et de Recherches Psychanalytiques, hors série n°2, 120 p.

Lévinas, Emmanuel. 1982. *Éthique et infini : dialogues avec Philippe Nemo*. Coll. «L'espace intérieur». Paris : Fayard et France Culture, 143 p.

Merleau-Ponty, Maurice. 2006. «Autrui et le monde humain», in *Phénoménologie de la perception (1945)*, p. 403-424. Coll. «Tel». Paris : Gallimard.

Winnicott, Donald Woods. 1975. *Jeu et réalité : l'espace potentiel*. Trad. de l'anglais par Claude Monod et J. B. Pontalis. Coll. «Connaissance de l'inconscient». Paris : Gallimard, 218 p.

Oeuvres de fiction en lien avec le clown et la poésie :

- Denailles, Corinne. 1999. «Compagnie Maripaule B. - Philippe Goudard». *Art Press : Le cirque au-delà du cercle*, hors série n° 20, p. 120.
- Goudard, Philippe. 2005. *Anatomie d'un clown : Canevas pour solo clownesque, suivi de : lire et écrire le cirque*. Vic-la-Gardiole (Fr.) : L'Entretemps, 93 p.
- Michaux, Henri. 1969. «Un certain Plume», in *L'espace du dedans*, p. 79-127. Paris : Gallimard.
- Miller, Henry. 2001 [1953]. *Le sourire au pied de l'échelle*. Trad. de l'anglais par G. Belmont. Paris : Buchet/Chastel, 119 p.
- Monette, Hélène. 2000. *Crimes et Chatouillements*. Coll. «Boréal Compact-littérature». Cap-St-Ignace (Qué.) : Boréal, 156 p.

Ouvrages généraux en théâtre

- Artaud, Antonin. 1985. *Le théâtre et son double. Suivi de : le théâtre de Séraphin*. Paris : Gallimard, 251 p.
- Aslan, Odette. 2005. *L'acteur au XX^e siècle : éthique et technique*. Coll. «Les Voies de l'acteur». Vic-La-Gardiole (Fr.) : L'Entretemps, 490 p.
- Barba, Eugenio. 2004 [1993]. *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale*. Trad. de l'italien par Éliane Deschamp-Pria. Coll. «Les Voies de l'acteur». Saussan (Fr.) : L'Entretemps, 288 p.
- Brecht, Bertolt. 1978 [1963]. *Petit organon pour le théâtre. Suivi de : additifs au Petit organon*. Trad. de l'allemand par Jean Tailleur. Paris : L'Arche, 3^e éd. rem., 120 p.
- Decroux, Étienne. 1994 [1963]. *Paroles sur le mime*. Paris : Librairie Théâtrale, nouv. éd. rev. et aug., 206 p.
- Féral, Josette (dir. publ.). 1985. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. LaSalle : Hurtubise HMH, 271 p.

Pavis, Patrice. 1985. *Voix et images de la scène : vers une sémiologie de la réception*. Coll. «Littérature générale». Lille : Presses Universitaires de Lille, 340 p.

. 2000. *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène 3*. Coll. «Perspectives». Villeneuve d'Ascq (Fr.) : Presses Universitaires du Septentrion, 475 p.